1=2

MUZICA

ANUARIE — FEBRUARIE 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALIST

33993.

Mult iubite și stimate tovarășe
NICOLAE CEAUȘESCU

Ziua de naștere a dumneavoastră a devenit pentru întregul nostru popor o sărbătoare a inimii, un moment de referință al istoriei României socialiste, un simbol al libertății, independenței și marilor împliniri contemporane românești.

26 ianuarie este pentru muzicieni, ca și pentru întregul nostru popor, ziua luminoasă care încununează aniversarea Unirii dîndu-i semnificații noi, măreție, întruchipate în opera de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltată pe pămîntul României.

În strălucita dumneavoastă luptă revoluționară, în prodigioasa muncă pe care o desfășurați zi de zi în fruntea partidului și statului, în participarea de prestigiu la dezbaterea și soluționarea marilor probleme ale lumii de azi în sensul dorit de popoare, de clasa muncitoare de pretutindeni, în sensul apărării păcii, libertății și independenței tuturor națiunilor, în toate acestea noi vedem afirmate cele mai alese virtuți ale patriotismului românesc, ale umanismului revoluționar, din întreaga istorie a clasei noastre muncitoare.

Ca slujitori ai muzicii ne sînt un îndreptar permanent prețioasele indicații și chemările adresate de dumneavoastră oamenilor de cultură și artă, ideile cuprinse în documentele Partidului Comunist Român de a reda în creația muzicală viața și aspirațiile maselor, de a contribui prin frumusețile artei sonore la îmbogățirea spirituală a constructorilor orînduirii socialiste și comuniste. Sîntem conștienți că mai avem multe de făcut pentru a răspunde acestor înalte și permanente comandamente ale culturii socialiste.

Dorim să exprimăm totodată dragostea fierbinte, admirația și recunoștința noastră pentru tovarășa Elena Ceaușescu, exponentă de notorietate mondială a științei și culturii românești.

Cu aceste sentimente ne angajăm, mult iubite și stimate tovarășe secretar general, să ne sporim eforturile de a înălța evului socialist noi și inspirate imnuri, ne angajăm să dăruim munca și talentul nostru marelui Festival al creativității românești, inițiat de dumneavoastră, „Cîntarea României".

Vă rugăm să primiți, mult stimate și iubite tovarășe secretar general, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, urările noastre călduroase de sănătate îndelungată pentru binele și fericirea națiunii române, pentru progresul scumpei noastre patrii.

Petre Brâncuși
Președintele Uniunii Compozitorilor
din R. S. România

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 1-2 (352-353) IANUARIE-FEBRUARIE 1982

Pentru triumful păcii

Impresionanta adunare populară din Capitală consacrată dezarmării şi păcii, la care au participat peste 300.000 de persoane — femei şi bărbaţi, tineri şi vîrstnici, români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi — din Bucureşti şi din toate judeţele ţării, a constituit expresia înaltei conştiinţe politice a poporului nostru, a hotărîrii ferme de a acţiona, alături de popoarele europene, de toate popoarele lumii împotriva cursei înarmărilor şi în special a celei nucleare, pentru stabilirea de relaţii paşnice şi de colaborare, pentru făurirea unei lumi fără arme şi războaie. De aceea, ziua de 5 decembrie 1981 va rămîne înscrisă ca zi a celei mai mari demonstraţii de pace din istoria României, ziua solidarităţii cu marile manifestaţii de apărare a păcii din întreaga lume.

La această mare adunare, organizată sub egida Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste s-a auzit prin glasul preşedintelui republicii, glasul răspicat al României socialiste, ţară a cărei vocaţie de pace este binecunoscută, căci pentru noi, pacea constituie o stare normală a existenţei. De la Burebista şi pînă astăzi, de-a lungul întregii noastre istorii, care a cunoscut grele clipe de cumpănă, dar şi strălucite exemple de apărare împotriva celor care au vrut să ne cotropească pămîntul sfînt al patriei, poporul nostru a vrut, după cum spune Poetul, „bună pace". Totdeauna am fost împotriva războiului şi am pus mîna pe arme numai atunci cînd existenţa, independenţa şi integritatea noastră teritorială au fost periclitate. Am dorit totdeauna şi dorim să fim stăpîni pe propriile destine, individuale şi naţionale, am dorit şi dorim să nu auzim zăngănit de arme. De aceea poporul nostru susţine din toate puterile, cu întreaga sa fiinţă, noua şi strălucita iniţiativă de pace a tovarăşului Nicolae Ceauşescu. Înflăcăratele chemări cuprinse în magistrala cuvîntare rostită la marea adunare a păcii de la Bucureşti de către secretarul general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România, preşedintele Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste, au găsit un ecou profund, cum era şi firesc, în ţară şi dincolo de hotarele ei, în rîndurile celor cărora le este drag dreptul sacru al popoarelor la viaţă, la dezvoltare liberă şi suverană. *„Să spunem cu toată hotărîrea NU cursei înarmărilor, NU oricăror rachete, oricărui armament nuclear în Europa, în întreaga lume"*, spunea de la înalta tribună a adunării populare tovarăşul Nicolae Ceauşescu, omul pentru care pacea este un adevărat crez de viaţă şi care exprimă patosul apelului conştiinţelor noastre. Ca o urmare a fermei împotriviri faţă de război, ca o replică la fel de puternic rostită, se spune în continuare : *„Să spunem un DA răspicat politicii de destindere şi colaborare, de respect al independenţei naţionale a tuturor popoarelor, un DA politicii de pace în întreaga lume !"*

Este în puterea popoarelor de a impune, prin forţe unite, înlăturarea marilor pericole ce ameninţă lumea, stă în puterea lor a fi împlinite nobilele idealuri de pace, de progres social, de a salva de la pieire umanitatea, şi ele trebuie să lupte pentru ca omenirea să se bucure de zorii zilelor liniştite şi senine, să folosească din plin tot ce a creat geniul uman pentru binele şi fericirea omului.

România, preşedintele ei, au lansat în ultimul timp, vibrante chemări la înlăturarea din viaţa internaţională a războaielor. Apelurile F.D.U.S., ale Marii Adunări Naţionale, Apelul poporului român către popoarele şi forţele progresiste şi democratice din întreaga lume,

pentru dezarmare și pace, pentru securitate, independență și progres, documente care au la bază strălucitele inițiative de pace ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, hotărîrile recentei sesiuni a parlamentului român prin care s-a acordat președintelui țării împuternicirea de a se adresa conducătorilor Uniunii Sovietice și Statelor Unite ale Americii, celorlalți șefi ai statelor semnatare ale Actului final al Conferinței general-europene de la Helsinki, în vederea opririi amplasării de noi rachete cu rază medie de acțiune, pentru retragerea celor existente, pentru o Europă fără arme nucleare, demonstrează faptul că aceste acțiuni răspund năzuințelor vitale ale tuturor popoarelor, că ilustrează pe deplin voința omenirii de a trăi în pace, încredere și înțelegere.

În repetate rînduri, partidul și statul nostru au subliniat imperativul prioritar al lumii contemporane de a se porni la dezarmare și în primul rînd la cea nucleară. Aceasta mai cu seamă în ceea ce privește Europa, unde s-a ajuns la o acumulare de uriașe cantități de armament și unde se proiectează amplasarea bombei cu neutroni. În acest scop, popoarelor europene, fie că se află în Est sau Vest, în Nord sau în Sud, li se cere să facă tot ce este posibil pentru a se ajunge la oprirea amplasării de noi rachete cu rază medie de acțiune, la reducerea substanțială — și de o parte și de alta — a acestor armamente, a tuturor armamentelor nucleare, la eliberarea totală și definitivă a continentului de arma atomică. Se cere, de asemenea lichidarea împărțirii continentului nostru în blocuri militare și grupări economice opuse, să se acționeze cu hotărîre pentru succesul reuniunii de la Madrid, pentru convocarea unei conferințe consacrate încrederii și dezarmării, pentru dezvoltarea unei largi și neîngrădite colaborări între toate statele continentului.

România socialistă militează cu consecvență pentru a se ajunge la un echilibru militar nu prin intensificarea înarmărilor ci prin reducerea acestora, să se treacă la retragerea trupelor și la lichidarea bazelor militare de pe teritorii străine, la reducerea forțelor armate și a armamentelor, inclusiv a celor clasice, a tuturor tipurilor de arme. În aceeași ordine de idei se cere să se pășească la diminuarea bugetelor de război care, inevitabil, apasă pe umerii popoarelor, iar fondurile economisite pe această cale să fie utilizate pentru lichidarea subdezvoltării, pentru soluționarea unor probleme sociale din diferite țări. Uriașa forță a atomului se cere să nu mai folosească distrugerii și războiului, ci să fie pusă, exclusiv, în slujba omului, a fericirii sale, a progresului civilizației. În ceea ce privește Organizația Națiunilor Unite, acesteia i se cere să contribuie mai activ și eficient la unirea eforturilor tuturor națiunilor pentru apărarea păcii, pentru dezarmare și colaborare în lume. Toate aceste măsuri preconizate, care fac obiectul apelurilor adresate de țara noastră și care izvorăsc din dorința de bine și progres a poporului român, năzuiesc să se ajungă, pînă nu este prea tîrziu, la asigurarea dezarmării și păcii.

Țara noastră va continua să militeze pentru asigurarea acestor idei, căci, așa cum spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu, *„Marea adunare populară din capitala României socialiste nu constituie sfîrșitul acțiunilor pentru pace, ci ridicarea acestora pe o treaptă superioară, începutul unei noi etape a luptei împotriva războiului, pentru oprirea cursei înarmărilor, pentru dezarmarea generală și în primul rînd dezarmare nucleară, pentru o Europă fără arme nucleare, pentru pace, pentru dreptul la existență liberă, pentru dreptul la viață"*.

Noi, oamenii artei muzicale, ne-am adus și ne vom aduce în continuare contribuția la susținerea acestor deziderate vitale. În memoria multora dintre noi se află încă momentele tragice ale războiului și de o bună bucată de vreme urmărim nenorocirile și suferința semănată, în diverse puncte ale planetei noastre, de ciocnirile armate. Ne dăm prea bine seama că un război nuclear ar fi mai crud și mai distrugător decît oricare altul de pînă acum și tocmai de aceea ne simțim solidari în a ne uni forțele pentru ca spectrul unui asemenea cataclism să nu mai planeze deasupra umanității. Este bine știut faptul că artele s-au ofilit totdeauna în vreme de război, de aceea l-au repudiat și l-au considerat dușman neîmpăcat al lor. Ne place să știm că pana noastră, a compozitorilor, poate concepe ode muzicale închinate păcii și binelui, că poate da — așa cum ni s-a cerut și la recenta Plenară a C.C. al P.C.R. — *„marșuri revoluționare, patriotice, care să mobilizeze, să trezească sentimente nobile ale dragostei față de patrie, de popor, față de socialism, să cultive idealurile înalte de pace și prietenie"*.

Cu aceste îndemnuri devenite, pentru noi, preocupări de zi cu zi, pășim în noul an, hotărîți să slujim cu toată căldura inimilor noastre, ale creatorilor de frumos, idealurile nobile pentru care luptă poporul nostru, să sprijinim cu fermitate noile inițiative de pace ale României socialiste, luptînd pentru înfăptuirea lor.

Festivalul Național Cîntarea României

Premiile de creație muzicală și muzicologică

OPERĂ ȘI BALET

Premiul I — *Meșterul Manole* — operă
Muzica : Gheorghe Dumitrescu
Libret : Gheorghe Dumitrescu

Premiul II — *Trei generații* — operă
Muzica : Sergiu Sarchizov
Libret : Lucia Demetrius

— *Miorița* — balet
Muzica : Carmen Petra Basacopol
Libret : Oleg Danovschi

Premiul III — *Dacia Felix* — balet
Muzica : Bujor Hoinic
Libret : Bujor Hoinic

— *Albă ca zăpada* — balet
Muzica : Harry Bela
Libret : Harry Bela

— *Dănilă Prepeleac* — teatru instrumental
Muzica : Nicolae Brînduș
Text : Ion Creangă

— *Rota* — poem coregrafic electronic
Muzica : Corneliu Cezar
Libret : Corneliu Cezar

SIMFONII

Premiul I — *Simfonia a II-a „Opus Dacicum"* de Ștefan Niculescu

LUCRĂRI SIMFONICE AMPLE

Premiul I — *Armonii III și IV* de Tiberiu Olah

LUCRĂRI SIMFONICE CU PROGRAM

Premiul I — *Imnuri — Schițe pentru o frescă III* de Corneliu Dan Georgescu

CONCERTE INSTRUMENTALE

Premiul I — *Concert pentru vioară, violoncel și orchestră* de Anatol Vieru

Premiul II — *Antifonii* — concert pentru vioară și orchestră de Cristian Misievici

LUCRĂRI VOCAL-SIMFONICE

Premiul I — *Ars poetica* — poeme pentru tenor și orchestră pe versuri de : M. Eminescu, I. Minulescu, G. Bacovia, L. Blaga și G. Topârceanu
Muzica : Mircea Chiriac

Premiul II (Ex equo) — *Lumină* — cantată de Sabin Pautza
Versuri : Vasile Filip

— *Suflet de țară* — cantată de Theodor Drăgulescu pe versuri de Radu Selejan

LUCRĂRI AMPLE PENTRU FORMAȚII ORCHESTRAL-CAMERALE

Premiul I — *Ghirlande* de Cornel Țăranu

Premiul II — *Fantasme* de Vasile Timiș

LUCRĂRI AMPLE PENTRU ANSAMBLURI CAMERALE

Premiul I — *Sextet de coarde* de Dan Constantinescu

— *Naratio* de Myriam Marbe

CVARTET DE COARDE

Premiul I — *Cvartet de coarde nr. 5* de Dumitru Bughici

PIESE INSTRUMENTALE PROGRAMATICE

Premiul I (Ex equo)
— *Cadența IV „Recitindu-l pe Eminescu"* de Mihai Moldovan

— *Meditații la Enescu* — pentru pian solo de Vasile Spătărelu

PIESE INSTRUMENTALE

Premiul I (Ex equo)
— *10 pastorale pentru clavecin și orgă* de Aurel Stroe
— *Consonanțe pentru orgă solo* de Liana Alexandra

CÎNTECE PATRIOTICE ȘI REVOLUȚIONARE

Premiul I
— *Partid, stegar al României*
Muzica : Dumitru D. Botez
Versuri : Nicușor Constantinescu

— *Partidul ne-a învățat*
Muzica : Laurențiu Profeta
Versuri : V. G. Cosma

Premiul II
— *Sub cerul păcii senin*
Muzica : Mircea Neagu
Versuri : V. G. Cosma

— *Lerui, dragului partid*
Muzica : Gheorghe Bazavan
Versuri : Miron Abrudan

PIESE CORALE PROPRIU-ZISE

Premiul I
— *Cînd spun partid*
Muzica : Adrian Pop
Versuri : Eugen Frunză

— *Galaxia memoriei*
Muzica : Doru Popovici
Versuri : Victor Bîrlădeanu

Premiul II
— *Un demiurg a renăscut în noi*
Muzica : Valentin Timaru
Versuri : Petre Bucșa

— *S-a spart o conductă de vise în soare*
Muzica : Dumitru Capoianu
Versuri : Valeriu Bucuroiu

Premiul III
— *Numele patriei*
Muzica : Irina Odăgescu
Versuri : Vasile Nicolescu

— *În vaduri ape repezi curg*
Muzica : Emil Lerescu
Versuri : George Coșbuc

— *Diptic (Conjugarea I ; Țara)*
Muzica : Grigore Nica
Versuri : Valeriu Bucuroiu

CÎNTECE CU TEMATICĂ SOCIAL-PATRIOTICĂ

Premiul I
— *Țară de ziuă, țară de vreme*
Muzica : Florin Bogardo
Versuri : Eugen Frunză

Premiul II
— *Balada patriei*
Muzica: Camelia Dăscălescu
Versuri : George Țărnea

— *Am crescut odată cu țara*
Muzica : Dan Stoian
Versuri : Eugen Rotaru

CÎNTECE LIRICE ȘI DE DANS

Premiul I
— *Balada vechiului menestrel*
Muzica : Horia Moculescu
Versuri : George Țărnea

Premiul II
— *Cine-a născocit iubirea*
Muzica : Cornel Fugaru
Versuri : Tania Lovinescu

MUZICĂ ROCK, JAZZ, FOLK

Premiul I
— *Nodul gordian*
Muzica : Marius Popp

— *Suita „Astfel"*
Muzica : Vasile Șirli
— *Doină* — Versuri : Mircea Micu
— *Primăvară, primăvară* — Versuri : Tania Lovinescu
— *Strigături* — versuri populare
— *Astfel* — Versuri : Marin Sorescu

MUZICĂ PENTRU SPECTACOLE DE REVISTĂ

Premiul I
— *Boema, slăbiciunea mea* — revistă
Muzica : Vasile Veselovschi
Libret : Mihai Maximilian

POEM SIMFONIC PENTRU FANFARĂ

Premiul I — *Mărăşeşti, 1917*
Muzica : Emilian Ursu

SUITĂ PENTRU FANFARĂ

Premiul II — *Bucuria primăverii*
Muzica : Ion Chioreanu

FANTEZIE PENTRU FANFARĂ

Premiul II — *Sonorităţi folclorice*
Muzica : Savel Horceag

TEORIE ŞI ESTETICĂ MUZICALĂ

Premiul I — *Dimensiuni modale*
de Wilhelm Berger
— *Reflecţii despre muzică*
de Ştefan Niculescu
— *Cartea modurilor*
de Anatol Vieru

Premiul II — *Originalitatea muzicii româneşti*
de Carmen Petra Basacopol

ISTORIOGRAFIE

Premiul I — *România muzicală*
de Viorel Cosma
— *Béla Bartók*
de Francisc Laszlo

Premiul II — *Creaţia pianistică românească*
de Rodica Oană Pop

Premiul III — *Mărturii despre Enescu*
de Ludovic Pinter

FOLCLOR

Premiul I — *Muzica populară românească*
de Tiberiu Alexandru

Premiul II — *Cîntece epice*
de Virgil Medan

— *Folclor muzical din Scorniceşti*
de Elisabeta Moldoveanu

Premiul III — *Pe deal la Teleormănel*
de Dumitru D. Stancu

CRITICĂ MUZICALĂ

Premiul I — *Orizonturi muzicale*
de Alfred Hoffman

— *Teritorii muzicale româneşti*
de Iosif Sava

Premiul III — *Cronici muzicale*
de Cassiu Barbu

Premiile Uniunii compozitorilor și muzicologilor pe anul 1981

MARELE PREMIU AL UNIUNII COMPOZITORILOR PE ANUL 1981

— Tudor Ciortea, Maestru Emerit al Artei.

LUCRĂRI SIMFONICE

— Ștefan Niculescu — *Simfonia a II-a „Opus Dacicum"* și *Reflecții despre muzică* (lucrare de muzicologie).

— Wilhelm Berger — *Simfonia a XIII-a, „Simfonia solemnis"* și *Estetica sonatei clasice* (lucrare de muzicologie).

PIESE ORCHESTRALE, POEME, SUITE

— Mircea Istrate — *Împliniri II*

LUCRĂRI VOCAL-SIMFONICE

— Cornel Țăranu — *Cîntece fără dragoste* — cantată de cameră

LUCRĂRI CONCERTANTE

— Liana Alexandra — *Concert pentru flaut, violă și orchestră de cameră*

LUCRĂRI CAMERAL-INSTRUMENTALE

— Adrian Rațiu — *Trio pentru flaut, oboi și clarinet*

PIESE CAMERAL-INSTRUMENTALE

— Dumitru Bughici — *Sonatina pentru vioară și pian op. 54*

LUCRĂRI CAMERALE VOCAL-INSTRUMENTALE

— Adrian Iorgulescu — *Memento* — 6 lieduri pentru soprană, percuție și bandă, pe versuri de Federico Garcia Lorca.

LUCRĂRI ELECTRONICE ȘI DE TIP MULTIMEDIA

— Octavian Nemescu — *Combinații în cercuri* (lucrare multimedia)

OPERĂ

— Sergiu Sarchizov — *Trei generații*, operă în 3 acte, pe libret de Lucia Demetrius

BALET

— Carmen Petra-Basacopol — *Miorița*, balet într-un act pe libret de Oleg Danovschi

CÎNTECE PATRIOTICE ȘI REVOLUȚIONARE

— Radu Paladi — *Un partid avem și-o țară* — cor mixt
Versuri : Constantin Cîrjan

LUCRĂRI CORALE AMPLE

— Liviu Comes — *Cetatea înaltă* — Poem coral
Versuri : Ion Rahoveanu

LUCRĂRI CORALE DE DIMENSIUNI OBIȘNUITE

— Doru Popovici — *In memoriam Marin Preda*, cor mixt
Versuri : Adrian Păunescu
— *Madrigal pentru George Enescu*
Versuri : Valeriu Bucuroiu

OPERETĂ, MUSICAL ŞI COMEDIE MUZICALĂ

— Dumitru Capoianu — *Dragostea prinţesei*, după piesa *Soldăţelul de plumb* de Saşa Lichy
Versuri: Vasile Chiriţă

MUZICĂ DE REVISTĂ ŞI DE ESTRADĂ

— Aurel Manolache
— Henry Mălineanu — *Fantasiorama*, spectacol de revistă

MUZICĂ UŞOARĂ CU TEMATICĂ SOCIAL-PATRIOTICĂ

— Marius Ţeicu — *Planete*
Versuri: Saşa Georgescu

CÎNTECE LIRICE

— Florin Bogardo — *Orice om*
Versuri : Virgil Carianopol

LUCRĂRI INSTRUMENTALE CU CARACTER DIDACTIC

— Doina Rotaru — *Sonata pentru pian*

LUCRĂRI TEORETICE CU CARACTER DIDACTIC

— Dan Buciu — *Elemente de scriitură modală*

LUCRĂRI PENTRU FANFARĂ

— Emilian Ursu — *Glie străbună* — suită simfonică dedicată celei de a 60-a aniversări a creării P.C.R.

CRITICĂ MUZICALĂ

— Iosif Sava — Emisiunile de educaţie : *Serata muzicală T.V.* şi *Invitaţiile Euterpei*

ISTORIA MUZICII

— Carmen Stoianov — *George Stephănescu* — monografie
— Romeo Ghircoiaşiu — *Studii enesciene*

TEORIA MUZICII ŞI ESTETICĂ MUZICALĂ

— Victor Giuleanu — *Melodica bizantină*

FOLCLOR

— Ghizela Suliţeanu — Folclor muzical din judeţul Brăila. *Balada* sau *Cîntecul bătrînesc*

Festivalul Național Cîntarea României

Repertoriul liric

Prin concepție, profil și cadru organizatoric, Festivalul „Cîntarea României" are meritul și forța să valorifice creația muzicală autohtonă, să stimuleze colectivele interpretative, soliștii, să promoveze cele mai noi și mai realizate opusuri muzicale contemporane. De fapt, ar trebui să nuanțăm aceste afirmații, arătînd că, într-adevăr, se acordă prioritate partiturilor compuse în zilele noastre, teoretic, celor mai recente, dar aceasta nu elimină din ecuație alte creații românești, indiferent de etapa în care au fost zămislite, atunci cînd pentru respectivul solist sau colectiv artistic, reprezintă, în acea ediție a Festivalului, o primă audiție ori o premieră.

Pornind de la această premiză, menită să favorizeze, să impulsioneze activitatea componistică, este interesant de urmărit modalitatea concretă în care a fost prezentă creația liricoteatrală în ediția abia încheiată a „Cîntării României", mai exact, în etapele superioare ale competiției, ocupîndu-ne nu de fenomenul creației ci, numai de atitudinea instituțiilor față de fenomenul creației, de patrimoniul național liric.

În general se poate spune că interesul teatrelor pentru muzica românească este constant și la o înaltă cotă. Se abordează cu discernămînt partituri complexe, dificile, solicitîndu-se la maximum resursele artistice pentru o cît mai convingătoare întruchipare scenică. Meritele cele mai mari, paradoxal, îl au în această privință Operele și Teatrele lirice, muzicale din țară, colectivele mai tinere, care în aspirațiile lor la recunoaștere, investesc multă energie în reprezentarea creațiilor indigene, surclasînd trupe mai reputate, ce din motive diferite, uneori obiective, par dispuse să îndeplinească formal imperativul slujirii creației românești, făcînd-o destul de blazat și superficial. Din punct de vedere al interesului oferit de afișele lirice îndrăznim să credem că instituțiile din principalele orașe au cedat prioritatea celor din orașele cu o tradiție mai puțin prestigioasă, care au fost mai active, mai dornice să propulseze creația, înscriind în repertoriu titluri noi, adevărate premiere absolute.

O constatare ce ar putea da de gîndit factorilor de răspundere privește inexistența în repertoriul de operă și operetă a unor creații compuse în anii acestei ediții. Titlurile noi sînt în realitate partituri terminate cu mulți ani în urmă. Cel mai deficitar gen, sub aspectul înnoirii repertoriale este opereta, care nu a izbutit să indice nici un titlu nou. În cei doi ani ai ediției, instituțiile lirice, în cazurile cele mai fericite, reușesc să-și îmbogățească repertoriu cu un singur titlu nou de operă. Se naște întrebarea, de ce nu cu două titluri, unul de fiecare stagiune ? Dacă ar reuși această performanță, deloc imposibilă, colectivul respectiv ar avea de unde să aleagă, să opteze pentru cel mai reușit spectacol al unui anume gen. Frecvente sînt cazurile cînd, în decursul a două stagiuni, nu se montează nici un balet, operetă sau operă românească, concursul interjudețean aflîndu-i complet nepregătiți, ceea ce îi obligă să recurgă la improvizații, la lucrări facile, scurte, fără antrenarea tuturor compartimentelor, spre exemplu, balete sau operete ce se derulează pe bandă, sau într-o altă situație, constrîngîndu-i, la intervenția forurilor locale ce nu pot accepta ideea că instituția nu va fi prezentă în marea finală ori că nu va fi laureată, să apeleze la lucrări demult montate, la reluări ce se sulemenesc pe ici, pe colo, pentru a fi oferite ca : „premieră". Din păcate asemenea situații s-au constatat în mai multe orașe, ceea ce, la urma urmelor, echivalează cu o stare internă critică a respectivei instituții, care nu a găsit calea unei normale eșalonări a muncii, pentru a realiza planul de premiere. Dar aprofundarea acestor aspecte, de asemenea nu intră în obiectivul acestor rînduri.

Ca prezență la toate tipurile de spectacol promovate de către instituție, cel mai complet a fost *Teatrul muzical „Nicolae Leonard"* din Galați, care a avut operă, balet și operetă. De asemenea, trebuie evidențiată participarea *Operei de Stat* din Timișoara, prezentă cu operă și un balet, ambele foarte pretențioase, solicitînd la maximum forțele interpretative ; *Teatrul Liric* din Craiova, colectiv tînăr, de fapt, cel mai tînăr, prezent cu operă și operetă pentru copii și, *Opera Maghiară* din Cluj-Napoca, avînd spectacol de operă și spectacol de balet. Sub posibilități ne apare participarea **Operei române** din Cluj-Napoca, **Operei de Stat** din Iași, care au concurat numai la capitolul operă ; *Teatrul Muzical* din Brașov, doar la capitolul operetă ; chiar *Teatrul de Operetă* din București care a intrat în concurs cu un balet și nu, cum ar fi fost de așteptat, cu, sau și cu o operetă. Nici *Opera Română* din București nu a fost la înălțimea cu care ne obișnuise în precedentele ediții, concurînd doar cu un spectacol coregrafic, foarte eterogen în alcătuirea sa, avînd și numere înscrise demult pe afișe. *Opera Română*, deși avea în repertoriu *Horia* de Nicolae Bretan, din motive de planificare a repetițiilor, apoi din motive obiective, sala intrînd în repa-

rații, nu a fost prezentă în etapa interjudețeană și finală.

Creația de operetă a fost reprezentată prin *Leonard* de Florin Comișel (Teatrul muzical — Galați), condus muzical cu nerv și vervă de I. Zavulovici, și *Răspîntia* tot de Fl. Comișel (Teatrul muzical — Brașov), spectacole cu reale calități, al doilea, beneficiind de o modernă și dinamică viziune regizorală, datorită lui Carmen Dobrescu. Compozitorul Florin Comișel este de asemenea, autorul celei de a treia operete, de data aceasta de o factură mai simplă, destinată micilor spectatori, *Drumu-i lung, povestea-i scurtă.* (Teatrul Liric — Craiova), lucrare antrenantă, cu reale calități, avînd numeroase contingențe cu melosul folcloric. Cum spuneam, recolta în domeniul operetei a fost modestă, numai trei spectacole, trei titluri evident, valoroase dar toate datorate lui Florin Comișel. Se naște întrebarea, ce se întîmplă cu creațiile altor compozitori de operetă ? Chiar nimeni nu mai scrie operetă astăzi la noi ? Întrebarea aceasta are în vedere faptul că operetele menționate, primele două, sînt compuse mai de mulți ani. Celelalte ediții ale Festivalului fuseseră mai darnice, prin partiturile lui George Grigoriu, Elly Roman și, evident, Florin Comișel.

Baletul, fără să fie foarte generos reprezentat, a oferit trei creații în premieră absolută, creații foarte diverse, avînd indiscutabile calități muzicale și coregrafice : *Miorița* de Carmen Petra-Basacopol, libret de Oleg Danovschi, într-un act (Teatrul „Fantasio", trupa de balet — Constanța), *Dacia Felix* de Bujor Hoinic, balet în trei acte, de amplă respirație, (Opera de Stat — Timișoara), montat cu fantezie și simț teatral de către Francisc Valkai și spectacolul coregrafic, cu numere cîntate : *Băiatul și paiele fermecate* de D. Cernescu și A. Giurgea, muzica de Mihai Vîrtosu, colaje muzicale de ing. L. Ionescu (Teatrul Muzical — Galați și Teatrul de Operetă — București), spectacol antrenant, cu cîteva momente muzicale izbutite, dar extrem de eterogen în ceea ce privește latura stilistică și factura teatrală. Revenind asupra muzicii baletelor deja menționate, am dori să relevăm plasticitatea partiturii compozitoarei C. Petra-Basacopol, dramatismul ei, înscris în ethosul folcloric, ceea ce i-a oferit maestrului coregraf Oleg Danovschi un admirabil suport și imbold pentru găsirea unor rezolvări scenice încărcate de poezie și fantezie. Muzica tînărului compozitor B. Hoinic se remarcă prin suflu și culoare, prin sonorități evocatoare de esență romantică ce, fără să exceleze originalitate, au calitatea că se pretează la sugestii scenice și aceasta nu e deloc puțin pentru un debutant în creația lirico-teatrală. Dimpotrivă.

Baletul *Albă ca zăpada și cei șapte pitici,* în două acte, de Hary Béla, libretul, după basmul fraților Grimm, de A. Niky-Ionescu, (Opera Maghiară Cluj-Napoca), evidențiază siguranța meșteșugului, melodicitatea în susținerea individualizării personajelor, buna stăpînire a principiului contrastului, calități estompate întrucîtva de rezonanțe migratoare, amintind stiluri consacrate. Chiar și așa, baletul are calitățile unui bun spectacol destinat celor mici, cu toate că viziunea coregrafică nu-l avantajează, fiind prea puternic dominată de clișee demult consumate. Cît privește seara de balet oferită de trupa Operei Române din București, trebuie spus că avea darul să etaleze forțele reale coregrafice de care dispune, să impună prin momente ca *Rapsodiile Române* de George Enescu în viziunea lui Vasile Marcu, un maestru al dispunerilor liniare și al planurilor monumentale, realizate cu gust și fluență. Cu toate acestea, „Seara" era de fapt o succesiune de piese, eterogene, mai mult sau mai puțin miniaturale, pe muzică adaptată gestului coregrafic și nu pe muzică special concepută pentru a susține plasticitatea dansului. Altfel spun, „Seara" era fructul creației coregrafice și nicidecum componistice, ceea ce, inevitabil generează o serie de semne de întrebare, de probleme specifice dramaturgiei muzicale ce, arareori pot căpăta răspunsuri acceptabile. Ne punem și noi întrebarea dacă nu se putea monta pe prima noastră scenă lirică, în cei doi ani, un spectacol coregrafic românesc închegat, un balet de acțiune și nu tablouri — divertisment ? Cu atît mai mult se pune astfel chestiunea cînd alte colective au colaborat cu compozitorii, realizînd premiere marcante, ca cele deja amintite de C. Petra-Basacopol, B. Hoinic, H. Béla. Nu trebuie pierdut din vedere că avem partituri de balet, am spune clasice, care încă își așteaptă reluarea sau chiar premiera, citățm : **Demoazela Măriuța, Iris, Curtea Veche...**

Dacă se are în vedere că, exceptînd Teatrul Muzical din Brașov și, cum s-a arătat, Opera Română din București, toate instituțiile de profil au susținut spectacole de operă, se poate afirma că acest gen, cantitativ, a fost satisfăcător reprezentat, orșicum, mai bine decît opereta sau baletul. Argumentul acestei aserțiuni îl servește numărul titlurilor, șapte, constituind premiere pentru respectivele colective artistice. Pentru a avea o statistică completă, la acestea s-ar adăuga și *Horia,* premiera Operei Române din București. Din cele opt titluri, cinci sînt premiere absolute, ceea ce nu înseamnă puțin ! De menționat că, singura reluare, *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu, pe scena Operei Române din Cluj-Napoca, echivalează cu o premieră datorită noii versiuni scenografice și a distribuției, constituindu-se într-un spectacol impunător, cu reconfortante valențe artistice, condus cu aplomb de dirijorul Ion Iancu.

Majoritatea premierelor absolute nu sînt însă partituri recent terminate ci, lucrări care așteptau de mai mulți ani montarea scenică. Doar *Dreptul la viață* de Tudor Jarda (Opera

Maghiară din Cluj-Napoca) și *Apa vie* de Florin Dumitriu (Teatrul Muzical din Galați), pot fi considerate creații recente, chiar dacă compozitorii le-au elaborat în decurs de mulți ani. Ambele titluri comportă o anumită detașare de normele acreditate ale genului, datorită cuantumului elementelor narative, baladești, conferind acțiunii un redus potențial dinamic. Opera maestrului clujean are momente muzicale generoase, impregnate de sonorități specifice românești, intens transfigurate.

Cel mai cîntat autor de opere continuă să fie Gheorghe Dumitrescu, prezent în actuala ediție prin trei titluri, ca și Florin Comișel la operetă, cu deosebirea evidentă pe care o comportă dimensiunile și specificul genurilor în cauză. Evident, Gheorghe Dumitrescu este posesorul unei concepții și a unui stil de operă, a unei tipologii specifice, care nu numai că se recunoaște dintr-o dată dar care capătă în ultimele opusuri limpezimi și contururi proeminente. Astfel, în *Meșterul Manole* (Teatrul Liric — Craiova), s-a putut remarca bogăția planurilor dramatice convergente, substanța muzicală densă, profund legată de mediul acțiunii, detașarea în dramaturgia procesului tematic a personagiilor pentru care s-au plăsmuit sfere sonore cu iz caracteristic. Extrem de unitară, de integră, muzica acestei legende dramatice se remarcă prin emoționalitate și trăire, prin pitoresc și profunzime. Compozitorul valorifică și aici straturi arhaice pentru a obține veridicitatea epocii, în mod deosebit melosul de strană, purtînd efigiile unui robust și autentic filon național. Nu credem că greșim cînd, încercînd o ierarhizare valorică a operelor lui Gheorghe Dumitrescu, îndrăznim să plasăm *Meșterul Manole* pe una dintre cele mai semețe cote. Probabil, chiar pe cea mai înaltă. Subliniem și meritele colectivului liric craiovean, colectiv atît de tînăr, care sub îndrumarea regizorului George Zaharescu s-a întrecut pe sine, oferind un spectacol-frescă de mare intensitate și plasticitate. Nu putem să nu mai adăugăm la cele de mai sus și faptul, extrem de important că, Gheorghe Dumitrescu realizează, în această operă o viziune foarte teatrală a legendei „Mănăstirii Argeșului", infirmînd, într-un fel, o tradiție ce părea să susțină caracterul ei static, nescenic, eminamente oratorial.

Cea mai dificilă sarcină pare să și-o fi asumat colectivul Operei de Stat din Timișoara care a înscris în plamaresul ei opera în trei acte (prolog și zece tablouri) *Vlad Țepeș* de Gheorghe Dumitrescu, lucrare extrem de amplă, cu o distribuție numeroasă, solicitînd din plin forțele artistice ale instituției. Distribuția necesită voci, soliști de marcă pentru a interpreta personaje ca : Vlad Țepeș, Iancu de Hunedoara, Ștefan cel Mare, Radu cel Frumos, Mahomed II, boieri, cnezi, etc... Nu vrem să spunem, prin aceasta că ansamblul timișorean ar fi fost depășit de complexele probleme ridicate de partitură. Dimpotrivă, pasiunea investită pentru montarea acestui spectacol, dublînd valențele interpretative, profilau premizele încununării efortului final. Cu toate acestea, ceva nu a funcționat întocmai, premiera din etapa interjudețeană a concursului demonstrînd, pe lîngă calități, o serie de neîmpliniri ce necesitau timp pentru finisare...

Dincolo de această situație, partitura operei *Vlad Țepeș* este, într-adevăr, o frescă monumentală, cu pagini muzicale de o puternică forță, evidențiind chipuri pregnante, contraste dramatice, un conflict antrenant, înscris pe magistrala epopeii luptei pentru libertate și neatîrnare.

Opera *Decebal*, de același compozitor, s-a bucurat la Opera de Stat din Iași, de o frumoasă tălmăcire, în viziunea dirijorală a lui Cornel Calistru și regizorală a lui Dumitru Tăbăcaru. *Decebal* este o lucrare demult înscrisă în repertoriu, datorită calităților sale, ceea ce ne determină să nu mai insistăm asupra sa.

Montată după 13 ani de la terminare, opera **Trei generații** de Sergiu Sarchizov Teatrul Muzical — Constanța), apare ca o creație valoroasă, contribuind nu numai la diversificarea peisajului liric, ci și la îmbogățirea zestrei contemporane în acest domeniu. Realmente, *Trei generații* marchează un moment în istoria destul de frămîntată a genului în muzica noastră contemporană, prin faptul că-și înscrie tematica pe axa evenimentelor epocii noastre și, prin limbajul muzical, orientat spre sferele lirice dominante ale muzicii secolului. S. Sarchizov este mai înainte de orice un simfonist, care gîndește acțiunea și portretizarea eroilor prin prisma tematismului sugestiv articulat, tematism mobil, ce se redefinește în funcție de noua situație scenică, în acțiunea preluată de la Lucia Demetrius ce apare generoasă sub acest aspect, prezentînd personaje la intervalul unor ani, în plus, personaje angrenate în puternice confruntări, ceea ce contribuie la imprimarea unei tensiuni, bine surprinsă muzical. Imaginile Ruxandrei, Domnișoarei Macri, Șerban, Ioniță și altele se reține tocmai datorită plasticității muzicii ce le definesc, individualizîndu-se prin țesătura vocală, admirabil concepută. Bogăție sonoră, culoare, flux continuu și diversificat, subtilitate în conturarea sferelor intonaționale — iată doar unele din atributele acestei partituri care scenic infirmă părerea unora generată de prezentarea nu prea favorabilă din sala de concert. Fără îndoială, numai o foarte bună interpretare a unei creații muzicale românești este în măsură să-i dezvăluie adevărata valoare. Această axiomă a fost pe deplin confirmată de talentatul colectiv constănțean care a avut în persoana dirijorului Constantin Daminescu, un admirabil tăl-

măcitor, al cărui merit în realizarea acestui spectacol apare evident.

Interpretarea acestei opere, ce practic echivalează cu adevărata ei naștere, actualizează problema atitudinii instituțiilor lirice față de creația contemporană, avem în vedere creația cea mai recentă. Prea frecventă este regula ca o partitură scrisă cu un deosebit efort, să zacă ani de zile pînă să fie luată în considerație, lăsînd falsa impresie că nu se compun opere, balete. Probabil că în această chestiune se impun măsuri hotărîte, menite să șteargă decalajul dintre etapa elaborării și momentul premierii.

Într-un plan adiacent, ar trebui acordată o mai mare atenție creației lirice românești din perioadele revolute, creații de valoare ce trebuie să ocupe un loc definitiv în repertoriul curent. Avem în vedere opere de Caudella (inclusiv *Dorman sau Dacii și Romanii*), Drăgoi, Zirra, (inclusiv *Făclia de Paști*), Nottara, Otescu, Constantin Bobescu, M. Săveanu, Mihalovici, Brediceanu... Oare cîtă vreme trebuie să mai treacă pentru ca *Oedip* să fie înscris pe afișele Operelor din Cluj-Napoca, Iași, Timișoara ?...

Fără îndoială, Festivalul „Cîntarea României" este o tribună vie a creației contemporane, slujind valorile ce se plămădesc în acest domeniu, slujind arta lirico-scenică românească. Lărgindu-i în permanență axa repertorială prin includerea, promptă, a celor mai noi lucrări ca și prin reactualizarea partiturilor demult intrate în istorie, instituțiile lirice vor conferi o și mai mare strălucire acestui Festival și odată cu aceasta, vor marca mai apăsat forța creației teatral-muzicale românești.

Octavian Lazăr Cosma

Poliheterofonia lui Enescu

O nouă metodă de organizare a materialului sonor

Tiberiu Olah

Enescu, compozitor eminamente liric, cunoscut mult sub valoarea sa în marea lume a muzicii, în primul rînd ca autorul celor două rapsodii scrise la 18 ani, nu era doar un intuitiv romantic. În privința lirismului putem să fim de acord cu cele afirmate de Cingria și citate de Stravinsky în *Autobiografia* sa :

„Lirismul nu poate exista fără reguli și e esențial că ele trebuie să fie stricte. Astfel nu putem vorbi decît de o facultate pentru lirism și aceasta există peste tot. Ceea ce nu există peste tot e expresia lirică și compoziția. Pentru a dobîndi aceasta e nevoie de o ucenicie a muncii".

După care urmează o declarație a lui Ceaikovski :

„De cînd am început să compun mi-am făcut ca obiectiv, ca, după puterile mele, să fiu ceea ce au fost cei mai iluștri maeștri în ale lor, cu alte cuvinte, am dorit să fiu, asemenea lor, un artizan".

Dacă adăugăm la cele de mai sus considerațiile bine cunoscute ale lui Enescu după care compoziția înseamnă 70% muncă și 30% talent, înțelegem că această muncă nu reprezintă un scop în sine, ea are o finalitate clară într-un cadru bine organizat pe un plan superior componistic.

În cele ce urmează vom demonstra că tehnica foarte consecventă folosită de compozitorul român în *Vox Maris* (concepută încă în anii 40 sau chiar înainte) dă naștere unei noi metode de compoziție — comparabilă, *prin aplicarea ei pe orizontală și verticală*, cu rigoarea noii școli vieneze ; dar tehnica enesciană, prin scopul ei final pe care l-aș numi emanciparea consonanței, e în totală contradicție cu „revoluția" schönbergiană și se apropie, poate, îndeosebi de acele tendințe recente ale muzicii contemporane, care caută o „nouă simplitate", o „nouă consonanță" în muzică.

În altă ordine de idei, ea pune probleme noi în privința interpretării interdependenței spațiului imaginar și real muzical. O asemenea corelație a mai fost ridicată și în studiul meu despre *Sistemul preserial webernian*. La Enescu aceste condiționări vor fi de altă natură, dar nu mai puțin complexe. Ambele vor avea însă un punct comun : după cum am reușit să demonstrez în cazul *Bagatelelor op. 9* (și în cadrul sistemului așa-zis preserial) că sub masca unei aparente dezordini a organizării, pe partitura în două dimensiuni se ascund (în mod conștient sau inconștient) anumite legități extraordinare ce coordonează întregul discurs sonor, prin „autoproiectarea" sa dintr-un spațiu imaginar, multidimensional, în altul real, perceptibil. La fel, în cazul poliheterofoniei enesciene, aspectul improvizat, „doinit", foarte liber și *parlando rubato* al muzicii ascunde legități severe, ce se apropie, chiar, de rigoarea weberniană.

Aș îndrăzni să afirm că în cazul lui Enescu această libertate a expresiei în spațiul real muzical, adică direct perceptibil, este rezultatul concentrării interioare, dirijată de criterii coordonatoare superioare. Enescu lucra ani de-a rîndul la o partitură. El, cu memoria sa fenomenală și cu geniul său de improvizator, care a făcut cu vioara doar „o căsătorie din calcul", nu obișnuia să-și exteriorizeze nici frămîntările, nici secretele sale componistice.

Răspunsul — chiar dacă n-a fost formulat teoretic (ca și în cazul *Bagatelelor* și preserialismului webernian) — ne-a fost dat, în scris, și de compozitorul român, prin această partitură, nepublicată în timpul vieții.

Vom vedea, în cele ce urmează, că nu are nici o importanță dacă lucrarea a fost terminată sau nu. În orice caz, dubla bară din încheierea manuscrisului exprimă un sfîrșit pentru o anumită piesă, mai bine zis parte.

Trebuie să precizăm că primele observații referitoare la heterofonia enesciană i le datorăm lui Ștefan Niculescu.

Este foarte interesant că deși a observat, chiar a descoperit, importanța heterofoniei în muzica lui Enescu, Ștefan Niculescu nu folosește încă expresia de heterofonie în primul său studiu din 1958, atît de revelator și de mare importanță pentru noua școală românească. Aluziile sale însă sînt foarte clare (*Studii de muzicologie nr. 8*, 1958, republicate în *Studii de muzicologie vol. I*, 1965 și Șt. Niculescu, *Reflecții despre muzică*, 1980). De ex.: „Să ne oprim acum asupra cîtorva caracteristici ale *armoniei*. La prima vedere, o pagină de George Enescu ne izbește printr-o scriitură deosebit de „stufoasă". În realitate însă, acest caracter grafic stufos este numai aparent. Armonia nu însumează, în genere, pe verticală un număr mai mare de 3—4 voci reale. Mulțimea instrumentelor care desfășoară linii melodice paralele este obținută datorită dublării, prin suprapunere sau etajare, a celor cîteva sunete reale din armonie". Sau mai departe, cînd subliniază: *„imprecizia continuității distincte a liniilor contrapunctice secundare* (s.n.), caracterul melismatic al melodiei, toate sînt derivate din asimilarea spiritului improvizatoric al sistemului parlando rubato" (!).

Mai tîrziu, desigur, Ștefan Niculescu formulează foarte clar și plastic, în contextul tendințelor secolului XX, unele caracteristici esențiale ale heterofoniei enesciene (*Contemporanul*, 7 mai 1965):

„Față de ceilalți compozitori din orientarea folclorică, Enescu este primul și cel mai important reprezentant al încorporării ritmului liber — existent, am arătat, în doină — în arta europeană cultă. Acest sistem ritmic e însă incompatibil cu polifonia clasică. De aceea, el a determinat în arta lui Enescu crearea unui nou tip de polifonie, asemănătoare eterofoniei din folclor și care constă *(la Enescu încă nesistematizată, dar totuși conturată* — subl. noastră) în despărțirea melodiei într-un mozaic de voci paralele, care se unesc după un timp pe albia univocală, realizînd astfel o pendulare între starea de unison și cea de multivocalitate în desfășurarea aceluiași material melodic".

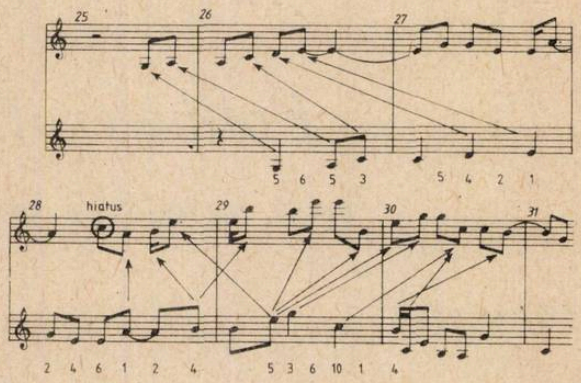
Vom vedea însă că în Vox Maris, lucrare considerată enigmatică, „secretele" tehnicii sale heterofonice ies treptat la iveală, printr-o gradație uimitoare, formînd prin această autoproiectare continuă un *sistem* aparte:

1. al heterofoniei diferitelor straturi heterofonice
2. al întrepătrunderilor ingenioaselor procese de osmoză ale acestor straturi
3. al heterofonizărilor pe verticală ale heterofonilor parțiale.

Se naște în acest fel o veritabilă *metodă* a interpenetrațiilor acustice, o metodă poliheterofonică ce rezolvă o problemă de unitate între orizontal și vertical, prin posibilitatea convertirii lor reciproce, într-un spațiu multidimensional. Prin metoda aplicată de Enescu se redimensionează însăși noțiunea noastră clasică despre heterofonie, pentru că gîndirea enesciană o ridică la gradul superior al actului componistic conștient și autonom.

În primul rînd să lămurim în ce constă procedeul enescian în cazul nostru concret.

La început vom analiza exemplul cel mai simplu din lucrare: o țesătură heterofonică în 2 voci.



Trebuie să acceptăm ideea că din cele 2 voci niciuna nu se comportă ca o temă propriu-zisă, ambele sînt egale valoric din punct de vedere muzical, constituind „derivate heterofonice" reciproce, indivizibile și nesubordonate între ele.

Conchidem că cele două voci expun două variante ale unei *idei primare* imaginare, care ca atare nu se individualizează niciodată *în realitate*, sub formă de unicat melodic (deci ca temă tradițională).

1. Cele două variante nu se subordonează între ele din punct de vedere ierarhic (ca în contrapunct, armonie sau heterofonie primitivă), pentru că, după cum vom vedea, ele se pot „heterofoniza" reciproc, nefiind în corelație de *dux* și *comes*, nici canon.

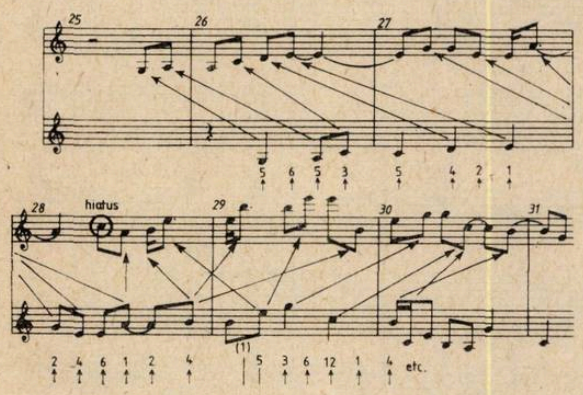
2. Aceste voci se substituie — ca entități echivalente, de sine stătătoare, indivizibile și nesubordonate între ele (din punct de vedere valoric) — acelei idei primare, arhetipale, neexpuse niciodată în realitate, care coordonează — prin această transpunere dintr-un spațiu imaginar în real — întregul discurs muzical. Cu alte cuvinte pivotul arhetipal se înfățișează întotdeauna în realitate sub forme de *variante, egale între ele sub raport valoric.*

Să analizăm, în sensul celor expuse, exemplul de mai sus.

Dacă la început, în primele 3 măsuri, putem afirma că vl. I „expune" materialul iar vl. II „o urmează"

(numai ca ordine intervalică, nu şi ritmică) în schimb, de la măsura 4 — în timpul cînd vl. I repetă variat cele două note (si-mi) — vl. II „o ia înainte" şi iniţiază o nouă idee, pentru că nota următoare *sol* apare acum la această voce „fostă a doua". Nota sol e preluată de vl. I de abia mai tîrziu, în măsura 5. *Drept rezultat, prin inversarea rolurilor, acum vl II expune şi vl. I o urmează !* Care dintre voci a fost, deci, tema sau originalul ? Niciuna din ele !

Traseul melodic al celor două voci, prin frecventele sale întîlniri (*nu ciocniri, ca în contrapunct*) la *unison, quartă, quintă, octavă,* realizează într-o „dependenţă variaţională reciprocă" transpunerea posibilă — bi — sau mai tîrziu multidimensională — a ideii originale, arhetipale, generînd în acest fel forma.



În continuare ne vom convinge că nu va fi vorba nici de o nouă reînviere mecanică a tehnicii organumului şi nici de o revenire la heterofonia primitivă, ci de o nouă *metodă* componistică personală, foarte consecventă, care dă naştere la o tehnică ce, prin complexitatea sa (vom urmări suprapunerile de diferite straturi heterofonice), duce la o heterofonie a heterofoniilor, cu alte cuvinte la o poliheterofonie, de natură pur orchestrală în cazul acestei lucrări. O asemenea tehnică nu se poate imagina în afara orchestrei simfonice moderne !

După analiza corelaţiei heterofonice între două voci + pedală (deocamdată facem abstracţie de pedala variată ca voce) să urmărim, în continuare, ce se întîmplă *pe orizontală* cu diferitele *straturi* heterofonice. Cum se nasc şi cum se comportă ele ? Să studiem începutul lucrării. Pentru a prezenta cît mai plastic ideea noastră, ne vom folosi de o regrupare (transcripţie) *heterofonică* a partiturii originale în care toate instrumentele sînt transpuse în Do, utilizează numai cheile sol şi fa, dar respectă toate evenimentele pe orizontală şi verticală ale originalului, urmărind doar ca fiecare voce din partitura originală să fie plasată în locul său — funcţional heterofonic — din partitura transcrisă. (vezi pag. 16)

Cîte ramificaţii se fac din nota de pornire, unisonul sol ?

E de remarcat că, după pizzicatoul violei pe timpul 2, se formează un :

STRAT I (NB : în numerotarea straturilor vom respecta ordinea în timp a apariţiei lor) : din vlc. 2 solo (p), prin care se declanşează primul contur melodic, prima variantă ! Vom observa că instrumentele ce-l vor urma în stratul următor vor expune o formulă mai simplă, adică nu vor reveni pe nota la. Cu alte cuvinte nu va avea loc nici o imitaţie — după cum s-ar părea la prima vedere — în sensul renascentist, baroc sau romantic al cuvîntului. Cum evoluează ideea, mai ales, după ce vlc. 2 solo al stratului I a atacat nota mi pe timpul 1 din măsura 3 ?

În măsura 2 (vl. 1 div. 1.2, vl. 2 div. 1, vlc. solo 1, vlc. div. 1) se unifică în

STRATUL II.

Acesta pare a fi un unison, prin aluzia simplificată la melodia stratului I, dar în măsura 3 vom avea următoarele surprize („meandre heterofonice") : intervalele cu sunetele mi, re nu vor alcătui motive (celule) de imitaţii în sens polifonic. *Prin această formulă unisonul se va transforma într-o ramificare din cadrul stratului II.* Ce se întîmplă cu aceste două note (mi-re) în contextul stratului II ?

Ramificaţiile stratului II :

1. vlc. div. 1 apare cu nota *mi* pe timpul 2 (trei note pătrimi), urmat de

2. vl. I (div. 1, 2), vl. II div. 1, vlc. solo 1, după o optime tratînd *mi*-ul ca optime ; în continuare

3. fl. 1 (măsura 4 timp 1) cu *mi* optime care de abia aici dublează notele *mi* din contextele anterioare, pentru că între timp a „isonizat" nota *re*, în schimb

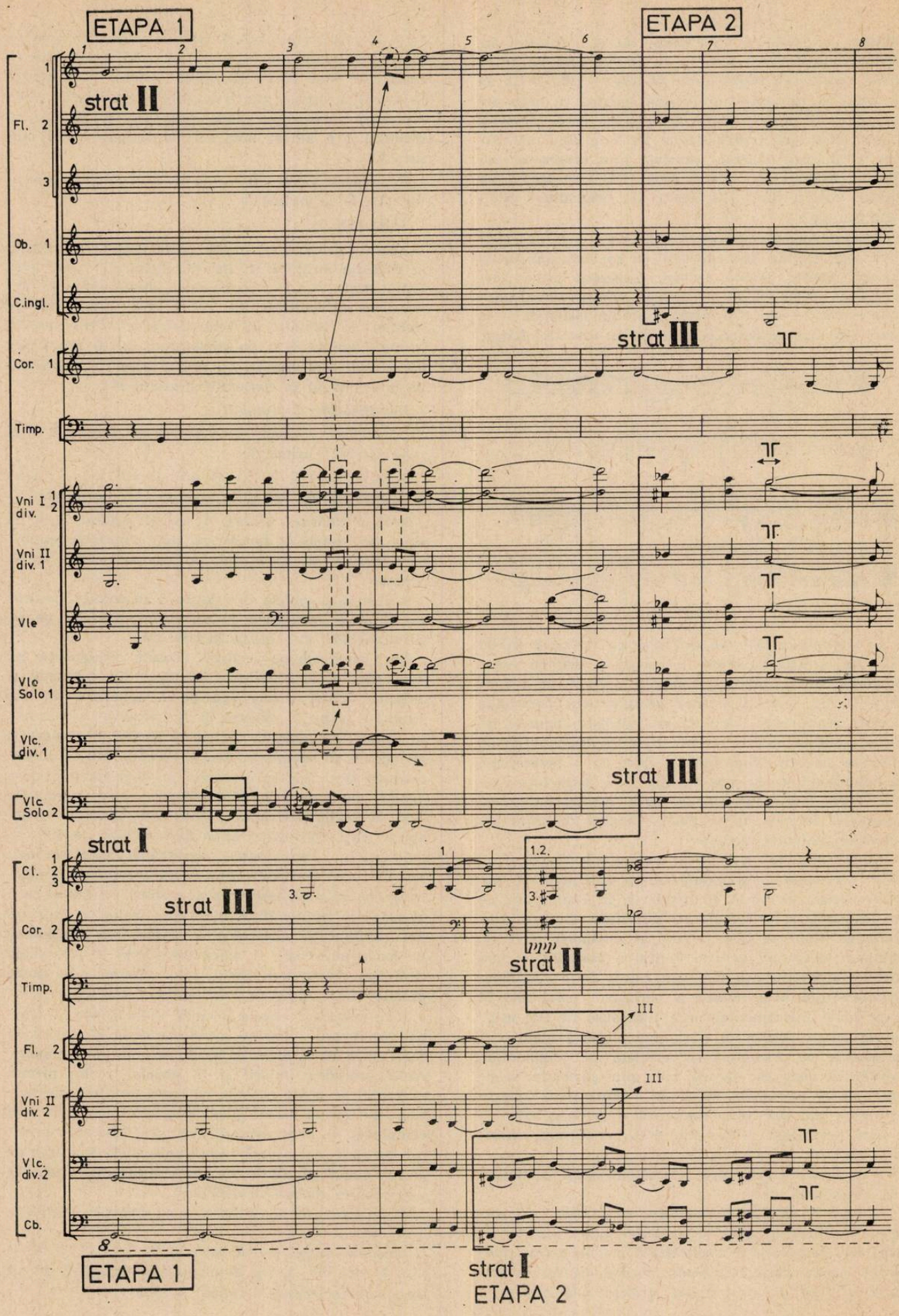
4. cornul şi violele în măsura 3 se adaugă la stratul II şi se instalează cu un „ison" (pedală) pe *re*, nemaifăcînd nici-o aluzie la nota *mi*.

Dacă analizăm pe verticală această configuraţie nu vom găsi decît întîrzieri „interzise" în polifonie şi armonie. Chiar prima apariţie a sunetului *mi* din stratul I (timp 1, măsura 3) ar „rezolva" o secundă în primă sau septimă în octavă (avînd în vedere şi pedala de *re* superior). Aceste corelaţii nu se subordonează deci legilor armoniei şi contrapunctului ci *logicii consecvenţelor heterofonice,* consecvenţe ce tind să desfiinţeze graniţa între consonanţă şi disonanţă prin consonantizarea disonanţelor (adică „emanciparea" consonanţei) convergînd spre *contopirea lor în cadrul unor TEXTURI heterofonice.* Disonanţa nu se pregăteşte, nu se rezolvă, ea apare ca o surpriză ce rezultă dintr-o variaţie melodică deprinsă din configuraţia heterofonică (bifurcarea, rămînerea pe loc a unei voci — adică isonizarea —, sau după cum vom vedea mai tîrziu, prin osmoza ce se poate produce între sunetele mai multor straturi).

5. În măsura 1, notele sol pizz, viola şi ppp (!) timpan pe timpul 3 (făcînd parte din două straturi !) au rolul de a da o nouă dimensiune unui singur sunet. Acest procedeu (folosit şi în pedala *re* din primul exemplu) se poate extinde pe toate coordonatele muzicii (de la un sunet pînă la sonorităţile cele mai complexe). În acest sens să urmărim doar rafinamentul cu care se etajează înseşi unisoanele sau trec de pe un sunet pe altul ! Ce dimensiune extraordinară i se conferă conturului melodic !

Să analizăm, în continuare, ce se întîmplă în STRATUL III.

Unisonul iniţial e distribuit la fl. 2, cl. 2, 3, vl. II div. 2, vlc. div. 2, cb. O surpriză interesantă, de alt tip, apare în măsura 4 timpul 3, cînd :


ETAPA 1
ETAPA 2
strat II
strat III
strat III
strat I
strat III
strat II
strat I
ETAPA 1
ETAPA 2
Fl. 2
Ob. 1
C.ingl.
Cor. 1
Timp.
Vni I div.
Vni II div. 1
Vle
Vlc Solo 1
Vlc. div. 1
Vlc Solo 2
Cl.
Cor. 2
Timp.
Fl. 2
Vni II div. 2
Vlc. div. 2
Cb.

1. fl. 2 și vl. II div. 2 intonează cele cinci sunete, prelungind nota *si*, pînă la o durată de doime. Această notă devine un punct de bifurcare, pentru că

2. cl. 3 nu va mai ataca nota *re*, ci rămîne în continuare pe *si*. (NB. După cum se vede, în principiu, *orice notă* poate fi „bifurcată" sau ținută pe loc — sau să se ivească „deodată", vezi cornul din stratul I —. Ca și în tehnica preserială weberniană — în care nu se așteaptă „epuizarea" totalului cromatic pe o singură dimensiune* —, *fiecare notă* conține potențialul latent de a deschide noi complexe ale șirului cromatic !).

3. vlc. div. 2, cb, în schimb, reduc acest *si* la o durată de pătrime, dar prin saltul *si-fa diez* încep o nouă idee, deschid un nou strat, o nouă fază heterofonică.

După ce am constatat că prima etapă (frază heterofonică) se compune din 3 straturi, să urmărim multiplele și complexele procedee prin care se conexează straturile ce se succed și se suprapun în continuare. Aceste succesiuni se fac prin interpolări, intercalări, în sensul că noua idee începe înaintea epuizării celei vechi (ca în „vechea" polifonie), deci, noul strat melodic se formează *sub* sau *din* stratul existent. Aceste corelații generează noi sensuri intervalice (și simbolizează o dezvoltare variațională continuă) asigurînd lucrării o fluiditate neîntreruptă. De aici rezultă și lipsa — aproape totală — de cezuri (înlocuite cu poco esitando, esitando) sau pauze generale. Doar spre sfîrșitul lucrării găsim o cezură „veritabilă" (pag. 57, ultima măsură) sau pauza generală scurtă de o optime (la ultima măsură din pag. 64) și începutul Codei (ultima măsură din pag 102). Toate acestea nu exclud respirațiile (pauzele) din interiorul straturilor. Din contra, pauzele (pedalele din interiorul lor, să le considerăm aplicările cele mai simple ale heterofoniei) contribuie la acea aparentă libertate a discursului muzical care se manifestă într-un rubato consecvent și asigură transparența vocilor individuale, subordonate texturii heterofonice.

Pentru aprofundarea cunoașterii tehnicii de transformare a unităților heterofonice să ne oprim deci asupra etapelor a doua și a treia, ca pe urmă să ne permitem un salt spre probleme și mai complexe.

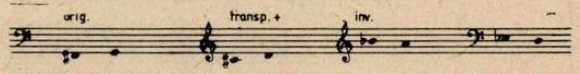
Cele 3 straturi din etapa a doua.

În etapa a doua vom întîlni, de asemenea, trei straturi, cu diferența că instrumentele nu-și vor mai continua rolul lor din prima fază. (Vom observa că unisonul desprins de vlc. și cb. va forma de data aceasta, urmărind ordinea succesiunilor în timp) :

STRATUL I.

Remarcăm că și acest unison primește o nouă lumină ; *pe de o parte,* cu ultima optime din măs. 6, cînd contrabașii se divizează și *vocea superioară* devine astfel mai prezentă (printr-un salt de septimă *mi-re* al contrabașilor cu 5 coarde), *pe de altă parte,* pe ultimul timp al măsurii 7, cînd violonceii atacă și dubla notă *do*, ce evidențiază la rîndul său *nota gravă. Do* va deveni, dealtfel, și prima notă din etapa următoare (notă pivot).

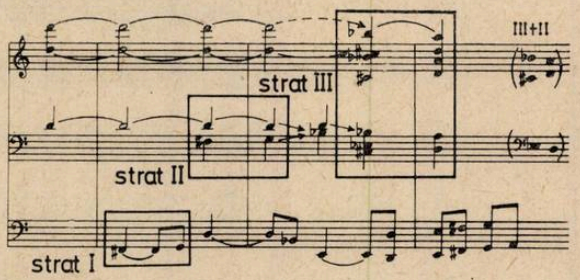
STRATURILE II—III preiau numai notele esențiale ale stratului I, respectiv *si bemol — do diez,* surprize melodice, în schimb în restul vocilor apar și alte transpoziții ale intonației ce deschide etapa a doua.



STRATUL II va fi reprezentat de corn și 3 clarineți (pe timpii 3 și 1 ai măsurilor 5—6), care vor „anticipa" prin verticalizarea *re-si bemol* stratul III și vor fuziona cu el (în timpul 3 măs. 6), dar să reținem și orizontalizarea *re-si bemol* a vl. II div. 2 (măs. 5—6 timpii 3—2) și a violoncelilor (tutti) și contrabașilor (măs. 5—6, timpii 3—1).

STRATUL III este constituit din fl. 2, ob., corn englez, vl. I div. 1, 2, vl. II div. 1, 2, vle div. 1, 2, 2 vlc soli. Să mai remarcăm o subtilă legătură : de fapt vl. II div. *a anticipat* în stratul II nota *re* a violelor și violoncelilor (pentru că *re* face încă parte din etapa întîia), dar apoi *a urmat-o* heterofonic cu *si bemol* (pe timpul 2, măs. 6). Dacă ne uităm mai atent la stratul III, vom descoperi cu ușurință că și acesta derivă din acel *re*-final al etapei întîi. *Stratul III, deci, preia heterofonic „doar" nota si bemol a straturilor I—II din etapa a doua pe orizontală, ca pe verticală să multiplice și transpozițiile primelor două note ale stratului I.*

Etapa a doua, schematizată :



În etapa a doua, deci, straturile II și III, ce fuzionează, preiau doar patru note din stratul I.

(Cunoscînd toate detaliile etapei a doua, putem simplifica lucrurile și le putem considera doar ca derivări ale primeia. În contextul privirii noastre „microscopice" însă nu trebuie să pierdem nici un amănunt ce, într-o viziune „macrostructurală", va îndeplini alte funcții, de ex. antecedent, consecvent etc.).

Înainte de a analiza specificul etapei a treia să reținem următoarele caracteristici : am avut prilejul să observăm încă în etapa întîi rolul acordat unisonului — mai bine zis unisoanelor —, dar nu ne-a scăpat din vedere nici prezența quintei : în primul rînd ca finală melodică în această deschidere și ca suprapunere pe verticală în măsura 2. Pe lîngă primă, octavă, cvartă, quintă, un rol însemnat va juca, începînd din etapa a treia, și terța. *Vom remarca, desigur, rolul primelor armonice naturale, ce vor forma elementele constructive de bază ale acestei tehnici heterofonice (inspirată de legi acustice).*

Etapa a treia. (vezi pag. 18)

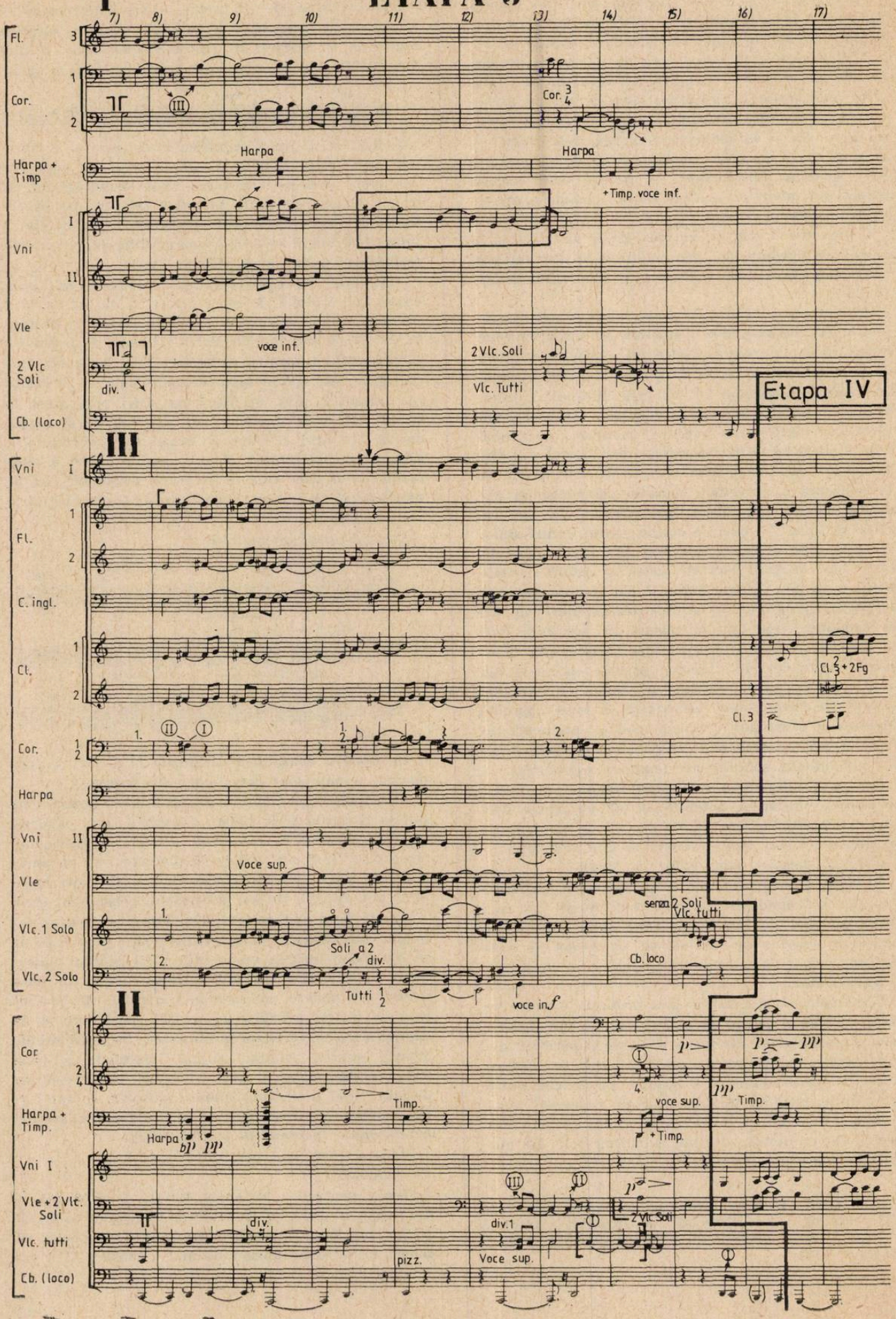
STRATUL I

Finala straturilor fuzionate II—III — nota *sol* — din etapa a doua se transformă în primul sunet al acestei noi faze. E foarte interesant de observat că scurta întîlnire pe unison (timpul 2 măsura 7) a tu-

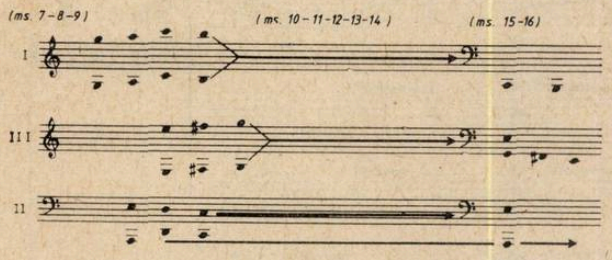
---

* T. Olah, *Weberns vorserielles Tonsystem,* vezi NZ/Melos nr. 1—2/1975 sau Muzica nr. 12/1969. T. Olah, *Muzică grafică sau o nouă concepție despre spațiu și timp.*

ETAPA 3


I
7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17)
Fl.
Cor.
Harpa + Timp
Vni
Vle
2 Vlc Soli
Cb. (loco)
Harpa
Harpa
+Timp. voce inf.
voce inf.
div.
2 Vlc. Soli
Vlc. Tutti
Etapa IV
III
Vni I
Fl.
C. ingl.
Cl.
Cor.
Harpa
Vni II
Vle
Vlc. 1 Solo
Vlc. 2 Solo
Cl. 3 + 2 Fg
Cl. 3
Voce sup.
Soli a 2
div.
Tutti
senza 2 Soli
Vlc. tutti
Cb. loco
voce in f
II
Cor.
Harpa + Timp.
Timp.
Harpa
voce sup.
+Timp.
Timp.
Vni I
Vle + 2 Vlc. Soli
Vlc. tutti
Cb. (loco)
div.
pizz.
div. 1
Voce sup.
2 Vlc. Soli

turor vocilor nu apare ca o cezură, ci doar ca un punct de legătură pentru etapa următoare de stratificare (deoarece vlc, cb, după cum reiese, își termină ideea din etapa II pe nota *do* — timpul 3 măsura 7 —, sunet ce declanșează etapa a treia). Această fază a treia ne dezvăluie următoarele secrete.



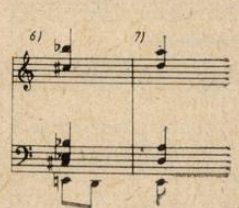
1. Expunerea celor trei straturi în 3 registre extreme.

2. Osmoza straturilor I—III spre zona registrului grav adică strat II. Să reținem ideea *permeabilității* din interiorul straturilor și între diferite straturi !!

3. Prezența, în această etapă, a seriei diatonice, prin complementaritatea celor 3 straturi.

NB. Timpul 3 din măsura 15 e de asemenea și un punct nodal, de conexiune, cu etapa *a patra*, în care straturile se vor reorganiza după alte criterii. Această nouă fază nu va fi analizată în toate amănuntele ei heterofonice. Ne rezumăm la următoarele constatări importante : Noua secțiune va fi în fond o „reexpunere", — ca să folosim un termen clasic —, a materialului prezentat anterior în cele trei faze heterofonice. De fapt, ea va fi o reevaluare a celor petrecute anterior. De exemplu intervalica „surpriză" *si bemol — do diez* ne va izbi deja în a doua măsură a fazei (măsura 17, 2 cl., 2 fg.). Acest fenomen ne impune următoarea importantă concluzie. După cum există posibilitatea stratificării contururilor aceleiași melodii într-o textură și a texturilor în complexe poliheterofonice (printr-un nou tip de polifonie a diferitelor texturi), tot așa există și posibilitatea stratificării timpului muzical (vezi etapa a patra), ca un joc al memoriei ce traspune evenimentele muzicale trecute, *succesive*, în trăiri *prezente, simultane.*

În fond, aceste două note „străine" vor genera un nou principiu heterofonic și mai complex, într-un travaliu foarte diversificat și plin de fantezie, ce va duce la *cromatizarea treptată* a materialului prin păstrarea tehnicii întrepătrunderilor și osmozelor dintre straturi, dar în care stratul heterofonic își poate păstra în același timp și forma sa originală diatonică. Cromatismul va fi deci cucerit treptat, infiltrat parcă pe nesimțite în materialul diatonic. (O asemenea aluzie, e adevărat, se face deja la începutul lucrării — măsura 6 timpul 3 — cînd ai impresia că se „trece ușor" deasupra unei combinații de *mi, re, mi bemol, do diez, și bemol* pe verticală.



Iată o mostră, deocamdată simplă, din acest principiu de heterofonizare cromatică. (vezi pag. 20)

În consecință se poate vorbi :

1. de o formă *diatonică* a heterofoniei și a suprapunerilor de straturi heterofonice

2. de o formă *cromatică* a heterofoniei (bazată în special pe alunecări cromatice) și a suprapunerilor de diferite straturi

3. și mai tîrziu vom constata existența unui adevărat și nou strat de *interacțiune*, de interferență ce poate lua naștere între două sau mai multe straturi heterofonice. O nouă dovadă a permeabilității țesăturilor.

Acest nou rezultat sonor, la rîndul său poate fi diatonic sau cromatic. Cromatismul poate să conțină însă intonații foarte complexe, vocea de interpenetrație avînd „dreptul" — potențial — SĂ ÎNGLOBEZE ORICE NOTĂ — DIATONICĂ SAU CROMATICĂ, DIN ORICE STRAT, DIN ORICE REGISTRU !

Ca de exemplu în măsurile 53—57. fl. 2, Hpa 1 (!) (vezi pag. 21).

E logic că există două tipuri de osmoze în cadrul diapazonului unui singur strat : s-o numim osmoză simplă. În acest caz nu putem vorbi doar de o figurație armonică. (Dealtfel această ultimă noțiune este de multe ori expediată în analizele clasice, rolul ei și al heterofoniei mai ales în țesăturile marilor clasici — îndeosebi vienezi — este încă mult neglijat. De fapt multe procedee luate drept „doar" figurație se bazează pe idei heterofonice, bineînțeles de alt tip decît cel enescian).

Osmoza în cadrul diapazoanelor mai multor straturi poate da rezultate sonore de o noutate neașteptată.

Să mai urmărim inepuizabila partitură enesciană.

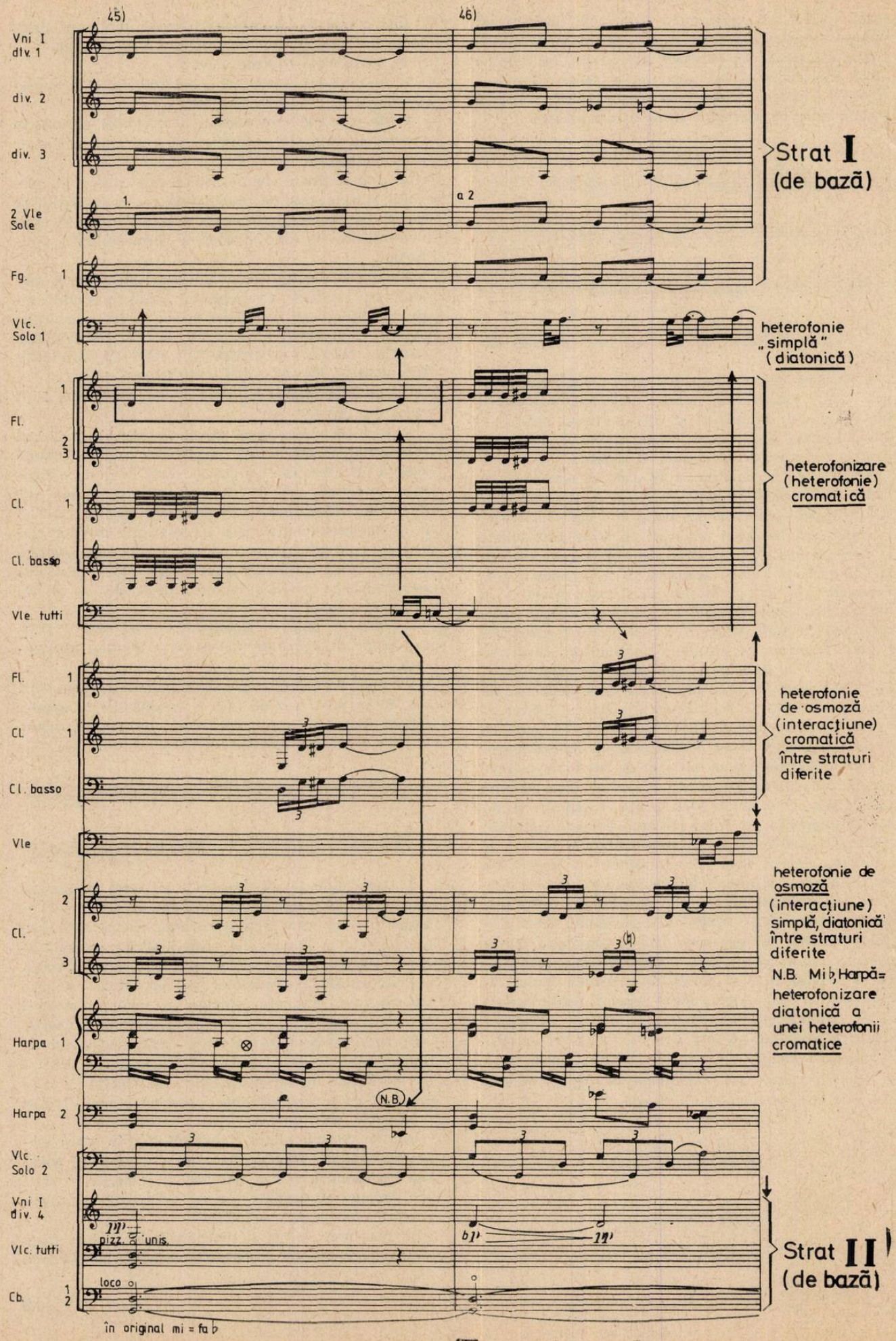
1. Și în acest caz se face o expansiune în spațiu. Notele înalte și grave *mi (+re)* tind să se dilate, apoi să se concentreze spre centru.

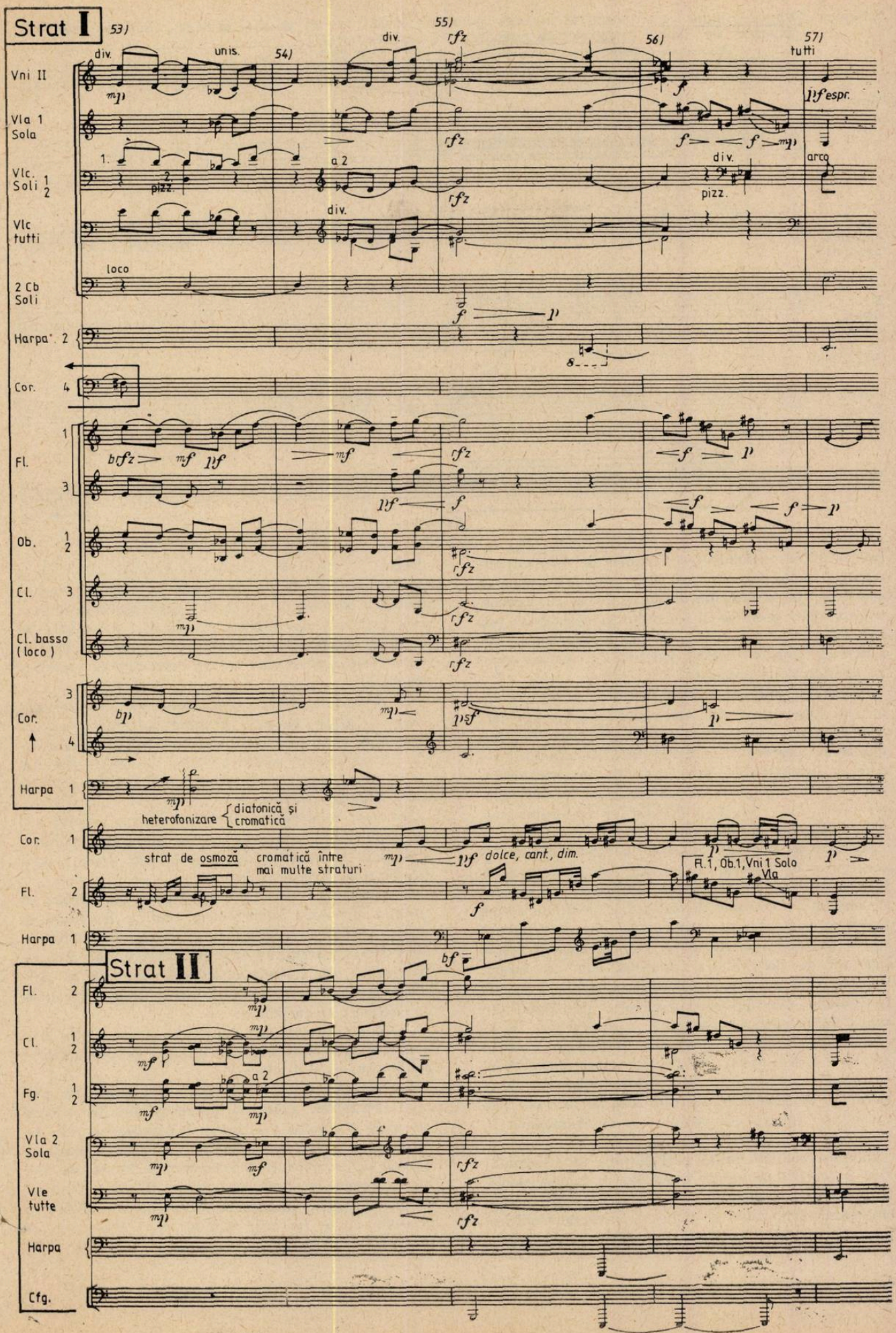
2. Dacă analizăm cu atenție noul „strat de osmoză cromatică" (îndeosebi în măsura 55) format din fl. + harpă și-i adăugăm heterofonizarea cromatică a cornului, ne dăm seama cîte posibilități ne ascunde această tehnică nouă a poliheterofoniei, prin potențarea echivalării orizontalului și verticalului și prin crearea unei originale „coeziuni a spațiului muzical care cere o percepție absolută și unitară" (Schönberg).

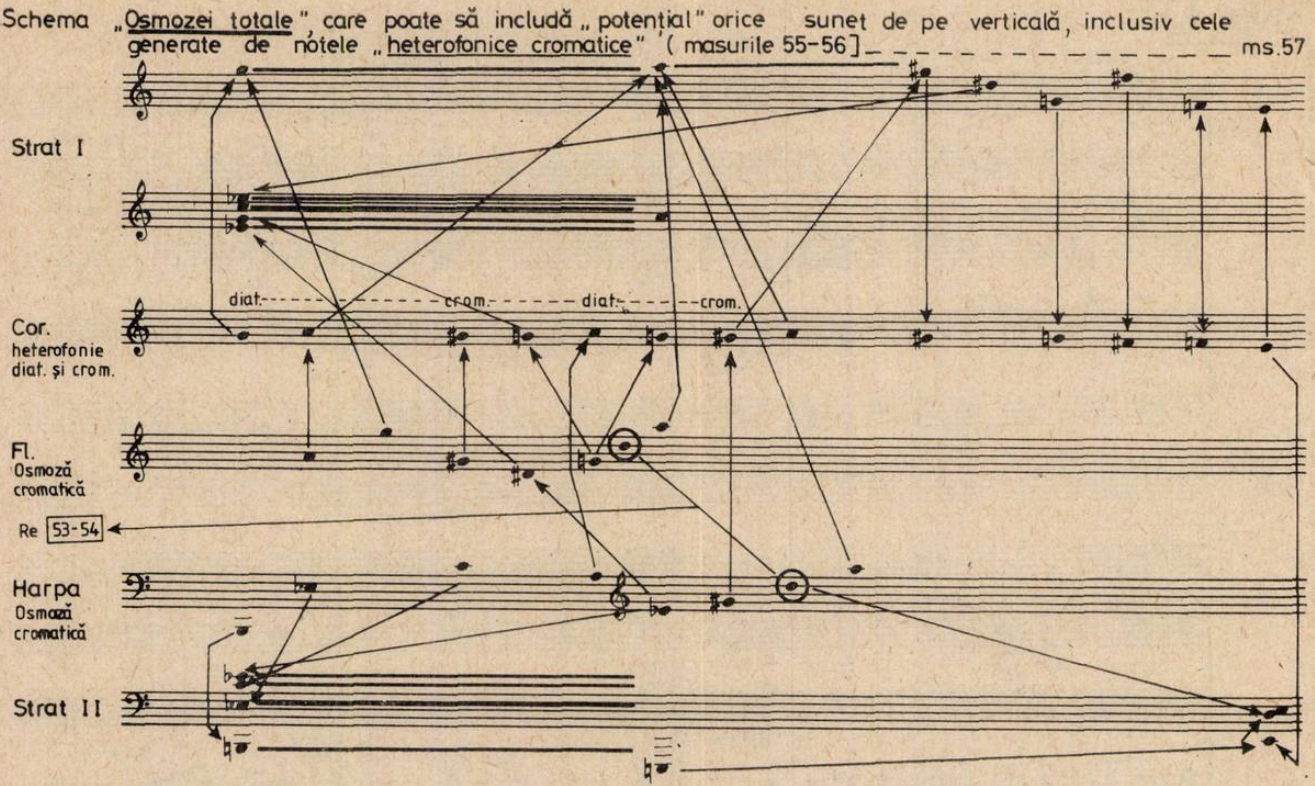
În acest context, următoarea confesiune a lui Enescu primește un sens nou și foarte clar : „Pentru un artist este un lucru teribil să fie obligat de a se mulțumi cu o singură linie melodică atunci cînd el vrea patru, șase, opt".

Iată de ce este așezat și tenorul solo în afara scenei de concert. Vocea nu apare ca o prezență solistică tradițională, ci mai mult ca o „proiecție" a unei noi dimensiuni spațiale, veșnic bruiată și pierdută, parcă, în murmurul orchestrei.

Ba mai mult, chiar în puținele sale măsuri (pag. 14—15 măs. 42—58) vocea solo absentă, îndepărtată,


45)
46)
Vni I div. 1
div. 2
div. 3
2 Vle Sole
1.
a 2
Fg. 1
Vlc. Solo 1
Strat I (de bază)
heterofonie „simplă" (diatonică)
Fl. 1
2 3
Cl. 1
Cl. basso
Vle tutti
heterofonizare (heterofonie) cromatică
Fl. 1
Cl. 1
Cl. basso
Vle
heterofonie de osmoză (interacțiune) cromatică între straturi diferite
Cl. 2
3
Harpa 1
heterofonie de osmoză (interacțiune) simplă, diatonică între straturi diferite
N.B. Mi♭, Harpă= heterofonizare diatonică a unei heterofonii cromatice
Harpa 2
N.B.
Vlc. Solo 2
Vni I div. 4
Vlc. tutti
pizz.
unis.
Cb. 1 2
loco
Strat II (de bază)
în original mi = fa♭


Strat I
53)
54)
55)
56)
57)
div.
unis.
rfz
tutti
Vni II
Vla 1 Sola
Vlc. Soli 1 2
Vlc tutti
2 Cb Soli
Harpa 2
Cor. 4
Fl. 1 3
Ob. 1 2
Cl. 3
Cl. basso (loco)
Cor. 3 4
Harpa 1
Cor. 1
Fl. 2
Harpa 1
pizz.
arco
a 2
loco
heterofonizare
diatonică și cromatică
strat de osmoză
cromatică între mai multe straturi
dolce, cant., dim.
Fl.1, Ob.1, Vni 1 Solo
Vla
Strat II
Fl. 2
Cl. 1 2
Fg. 1 2
Vla 2 Sola
Vle tutte
Harpa
Cfg.



trebuie să se confunde (prin dublări de corn cu surdină) cu orchestra din față. Deci efectul de ecou, în acest caz, nu se face din culise ci invers (!). Orchestra apropiată preia ecoul sunetului îndepărtat (cl. ppp son d'écho, cl. con sord.). Corul, de asemenea, este așezat în culise cu același scop : a face balans sonor cu instrumentele orchestrei.

În schimb celelalte solouri (tot din culise), ale tenorului (pag. 51) și cele ale sopranei (en criant fff ; „les canots à la mer" respectiv „Miserere Domine, miserere, miserere") fac parte din „distorsiunile" sonore ce prefigurează impresionanta coda a instrumentelor de percuție, murmurate pînă la scufundarea — și a lor — în „de profundis"-ul clusterului grav al contrabașilor și pianului.

Această tehnică era aplicată în mod conștient și consecvent de Enescu. O „metodă", ar spune Schönberg, în care unitatea spațiului muzical cere o percepție absolută și unitară. Se variază în continuu forme melodice originare care stau parcă „ascunse" într-un spațiu imaginar. Existența lor este în schimb veșnic sugerată de posibilitățile proiectării lor în timpul muzical, o proiectare nesubordonată legilor armoniei funcționale, nici ale contrapunctului tradițional din cauza permeabilității vocilor și a straturilor. În această tehnică se recunoaște o tradiție și practică muzicală foarte veche, de fapt modelul străvechi al armoniei și polifoniei !! Ea a fost redescoperită și refiltrată. Această reconsiderare însă se face pe baza cuceririlor muzicii europene, ar fi de neimaginat în afara ei.

În acest context, mi-aș mai permite să „reactualizez" o recentă declarație a lui Pierre Boulez referitoare la contrapunctul ritmic bartokian, care pentru eminentul compozitor și dirijor francez personal reprezintă cea mai importantă moștenire bartokiană, deosebită prin acest specific, de ritmica în blocuri a lui Stravinsky. Boulez constată că ritmica contrapunctică bartokiană a fost, desigur, inspirată de muzica populară, dar această idee a fost dezvoltată de el la un grad atît de complex și superior, *încît îl recunoaștem pe Bartók și fără cunoașterea izvorului original.*

Pe Enescu, în schimb, l-a interesat *sunetul*, diferitele trepte și grade ale calității sunetului, deci transformările ei lente. Din acest motiv sunetul se desfășoară într-o melodică specifică (quasi rubato) și generează în mod logic această tehnică nouă a heterofoniei (vezi citat Șt. Niculescu).

(În fond ce e heterofonia ? Oare nu e sunetul auzit — și văzut ! — *acustic*, în mai multe dimensiuni ? Preludiul la unison prefigurează această preocupare, e o previziune fără echivoc !).

Parafrazîndu-l pe Pierre Boulez, putem afirma că tradiția populară românească, muzica bizantină și marea tradiție orientală l-au impulsionat în mod indiscutabil, în căutările sale pe Enescu. *Dar ceea ce se creează din această heterofonie este atît de personal, este o tehnică împinsă atît de departe încît ea se confundă cu autorul ei.*

(Oare nu coincide această continuă cizelare a unei idei originare muzicale, cu vizionara șlefuire brâncușiană a materiei primare ?).

Istoria muzicii europene este strict legată de evoluția orchestrei, a scriiturii orchestrale. În această orchestră heterofonia e prezentă întotdeauna, sub diferite aspecte, dar mai mult ca un element colateral, *derivat* al armoniei și al contrapunctului sau ca veșnica „excepție ce confirmă regula". Rolul ei însă nu se poate reduce la aceasta. În evoluția europeană, prezența ei, în lucrările orchestrale, e din ce în ce frecventă și tinde să se emancipeze.

Exemplele se înmulțesc de la Bach încoace, dar mai ales începînd cu lucrările clasicilor vienezi, continuînd cu romanticii și terminînd cu școlile actuale. E indiscutabil că și „evoluția" introducerii la *Sacre du printemps* de Stravinski tinde spre un traseu care se finalizează prin voci ce se înglobează heterofonic într-un acord. Dar această heterofonie este de alt tip decît cea enesciană.

Sînt exemple în istoria muzicii (mai ales în cea recentă) cînd voci contrapunctice reale alcătuiesc ramificații interne heterofonice, dar aceste voci heterofonice din interiorul straturilor rămîn în relații de polifonie cu celelalte voci „heterofonice între ele" ale altor straturi.

Există situații inverse cînd straturi „polifonice în interiorul lor" stabilesc relații heterofonice cu alte straturi „polifonice în interiorul lor" (cantate, oratorii de Bach, simfonii de Bruckner sau *Gruppen* de Stockhausen, lucrări de Boulez, Nono sau corelațiile orchestrelor spațializate ale lui Xenakis și ale texturilor lui Ligeti).

Există cazuri foarte interesante, chiar în muzica clasică, în care polifonia (armonia) se confundă cu heterofonia (sau invers, dar la „școală" nu s-a învățat nimic despre ultima, de aceea „inversarea" o facem noi). Cu alte cuvinte granița dintre ele nu poate fi trasă cu claritate.

Menuetul din *Simfonia „Jupiter"* ne oferă o mulțime de exemple de acest gen. O idee de ramificare heterofonică (prefigurată în dublările de octave ale melodiei din măsurile 3, 4 și 7, 8) începe cu pedala (din măs. 9—12) de *re* (fl., ob., corn) ce coincide cu prima notă a motivului tematic repetat. Pedala se transformă apoi în acordurile de substituire heterofonică a acestor instrumente față de evenimentele coardelor (măs. 13—16) (octave paralele „mascate" : fl. cu vl. I ; rezolvări nepermise de „nonă la octavă" : ob. 1, vl. II ; cvarte, cvinte paralele : vl. I, ob. 1, 2 (măs. 13, 14) etc.). *De fapt fl. și ob. „stratifică" heterofonic linia vl. I, preiau doar „esența" ei, printre care mersul descendent global !*

Nu se pot explica altfel nici cele două voci ale fagoților față de înlănțuirile consecvente în trei voci ale flautului și celor doi oboi (în trio măs. 68—75). În cele 5 voci create, fagoții octavizează cîteodată în bas sopranul (măs. 69—72), altădată dublează sensibila (măs. 71 etc., etc.). Funcția acestei „heterofonizări" amplificate la 5 voci aparente, în sens clasic, este varierea „prin surprize" a unor convenții apărute în 3 voci. În măsurile 21—24 vom găsi însă ceva cu totul deosebit. Ne permitem și o transcriere „heterofonică" a acestui fragment mozartian, în care vocile *reale armonice* fac stratificări (interioare) heterofonice. Să considerăm coardele ca bază armonică „corectă" și să urmărim interpenetrările ce se nasc prin osmoza heterofonică a vocilor adiacente. (vezi pag. 24)

Cît s-ar pierde din farmecul acestei muzici dacă ne-am rezuma doar la dublările armoniilor — corecte din punct de vedere academic — ale coardelor !

În mult discutatul *Preludiu nr.* [illegible] de Chopin :

1. pe lîngă „provocarea" consecventă a unei voci de acompaniament, care se heterofonizează (nu se rezolvă !) prin septime micșorate, mici, mari, „alunecate" (la vocea inferioară !) în octave perfecte

2. vom întîlni și o indecizie heterofonică a celorlalte linii, ce oscilează între 3 și 5 voci „reale" din punct de vedere armonic tradițional. Să urmărim doar apariția temei la vocea superioară, în măs. 3—4, prin dublarea heterofonică a basului. Din 5 voci găsim doar 3 voci „corecte" din punct de vedere academic pentru că „în fond sîntem în fața unei combinații de 2 perechi" heterofonice+1 voce reală. Poate cadențarea în sol major să fie mai apropiată de noțiunea clasică a celor cinci voci, deși în acest context „heterofonic" cromatizările *mi bemol* și *mi* pot fi considerate „doar" ajoutéeuri ale cvintei *re* etc.

În cazul amintitului preludiu, ca și în multe alte cazuri ce prevestesc renașterea și emanciparea heterofoniei din secolul XX, această tehnică depășește perioada de „etapă intermediară între homofonie și polifonie" prin inversarea rolurilor : polifonia sau în cazul de față homofonia devine fază secundară a heterofoniei !

Studiul nostru nu-și propune însă tratarea vastelor implicații istorice ale acestei probleme.

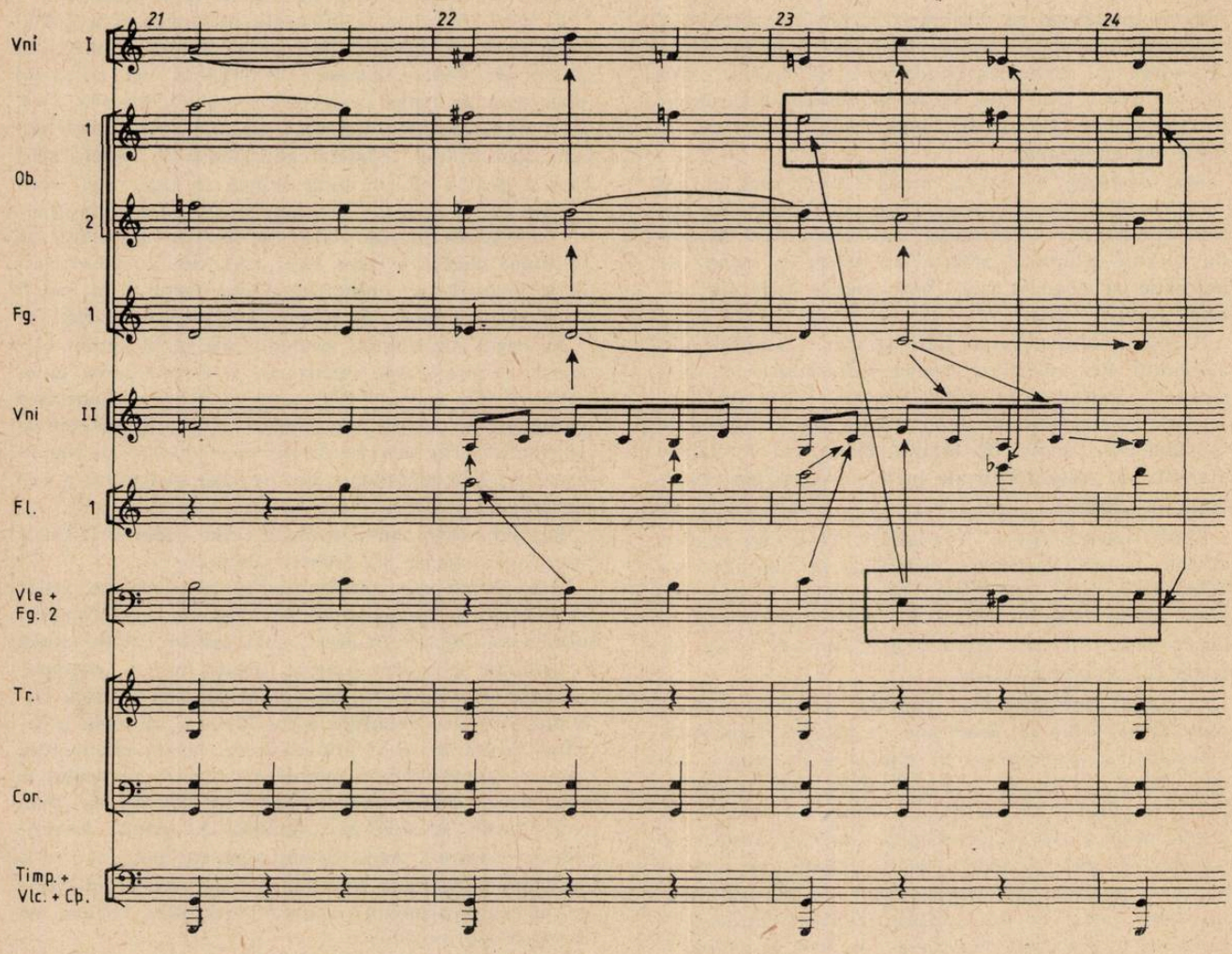
Heterofonia are, bineînțeles, și alte aspecte, chiar la Enescu, ca de exemplu în *Simfonia de cameră*, ultima sa lucrare. În acest opus, printre altele, există o tendință de a crea „cantus firmus"-uri cu „acompaniament heterofonic". Marcel Mihalovici afirmă, bazîndu-se pe o declarație a lui Enescu, că tema principală a lucrării ar fi din tinerețe. Acompaniamentul, însă, *e indiscutabil recompus*, pentru că verticalul și orizontalul dintre pian și temă se generează prin „anticipări" acustice și „rămîneri în urmă" heterofonice *reciproce*. Acest acompaniament deci nu va fi subordonat armonic melodiei, ca în procedeele clasice, în care armonia acompaniamentului trebuie să *decurgă* din melodie.

Acompaniamentul heterofonic enescian *prefigurează*, în multe cazuri, tema prin anticipările, verticalizările, pendulărilor acustice de : primă, octavă, cvintă etc. încît subordonarea va fi *reciprocă*, ca între două entități ce se bazează pe relații de heterofonie superioară. *Din acest punct de vedere* ele vor fi egale între ele, indiferent că unul din evenimente poate avea un primat melodic. Să urmărim în continuare corelația *basului* pianului și a melodiei (fl., vla), „întîlnirile" lor permanente la octavă, quintă, cvartă, fac parte din aceeași unitate acustică, ele nu corespund legilor armoniei tradiționale. În *Simfonia de cameră* vom mai remarca un principiu original, că aceste „cantus firmus"-uri clare se vor pulveriza în țesături și straturi *„pur"* heterofonice, ca să renască din nou în voci principale.

Vom mai remarca și ideea după care fiecare voce heterofonică (deci și cea de acompaniament) are „dreptul" la un mixaj vertical acustic (superior sau inferior) de quintă, cvartă, terță, sextă etc. (Rareori vom găsi ajoutée-uri de secundă, deși lucrarea debutează cu un do diez ajoutée, ce prefigurează finala antecedentului, devenind și axa tonală a întregii lucrări).

Aceste mixturi acustice — devenite tradiționale după Debussy — sînt folosite și în *Vox Maris*, după fragmentul analizat de noi, ele fiind prefigurate foar-

Mozart: Simfonia „JUPITER" - Menuetto



te rafinat în cele trei straturi din etapa a treia a analizei noastre şi folosite, ca atare, cu consecvenţă mai tîrziu. În *Simfonia de cameră* însă aceste „mixturi" primesc o funcţie foarte organică. Ele nu se mai cuplează paralel, ca la orgă, cu vocea respectivă, *ci se infiltrează asimetric printre vocile heterofonice.* De aceea şi noţiunea de acord clasic dispare. Deşi simple, la prima vedere, ca de ex. în prima expunere, ele nu vor forma niciodată înlănţuiri tradiţionale de sext-cvintsext-cvartsextacorduri. Sonorităţile trebuie urmărite (oarecum ca în polifonia renascentistă sau neerlandeză) ca fiind proiecţii verticale sau orizontale *acustice* ale intervalelor evenimentelor heterofonice, care conţin şi *eventualele* lor anexe de mixtură.

În concluzie, heterofonia şi poliheterofonia „pură" enesciană, sub aspectele ei mai sus analizate, reprezintă prima iniţiativă de organizare superioară şi conştientă a acestei tehnici, *folosită ca metodă de compoziţie*, în contextul curentelor muzicale ale secolului XX.

Baletele lui Mihail Jora*

Pascal Bentoiu

Deşi Mihail Jora este recunoscut în general drept creator şi totodată maestru nedepăşit a două genuri de bază în muzica românească : liedul şi baletul, şi deşi, pe de altă parte, lucrările sale în domeniul muzicii instrumentale de cameră şi în cel pur simfonic sînt departe de a fi de importanţă secundară, situaţia lui în viaţa muzicală curentă nu corespundă cîtuşi de puţin însemnătăţii şi măestriei afirmate. Compozitorul a fost aburcat de către primii comentatori şi admiratori într-un Pantehon din care majoritatea interpreţilor şi cea mai mare parte a instituţiilor noastre muzicale se feresc astăzi să-l tulbure. Respectul pare copleşitor. Aş spune că e vorba de un caz aparte ; însă mă gîndesc la faptul că de un tratament similar se bucură şi Mihail Andricu, şi Marţian Negrea, şi Sabin Drăgoi, şi Dimitrie Cuclin, ba chiar şi — cu excepţia a două sau trei compoziţii mai cîntate — Paul Constantinescu ; stau să mă întreb : cu ce ne-au greşit aceşti mari dispăruţi ai noştri ? Parcă ne-ar fi oarecum ruşine cu ei. Închipuiască-şi oricine cam care ar fi demnitatea vieţii noastre literare dacă editurile, critica şi istoria literară, teatrelă, iar pînă la urmă şi publicul, ar neglija zidirile artistice ale unor Rebreanu, Sadoveanu, Blaga, Arghezi, Camil Petrescu, Ion Barbu şi aşa mai departe. Căci muzicienii mai înainte numiţi nu reprezintă altceva decît, pe plan muzical, valorile corespunzătoare scriitorilor amintiţi. Cu baletele lui Mihail Jora situaţia descrisă atinge un fel de regretabilă culme. Cîteva succinte date spre a ne convinge :

1) *La Piaţă*. Primul balet românesc ! Pus în scenă la opera din Bucureşti, în 1932, dirijor : Alfred Alessandrescu, regia P. V. Cottescu. Reluat în 1958 într-o nouă montare. La ora actuală nu este menţinut în repertoriul curent. S-a jucat şi la Iaşi (premiera 1962)**).

Editat în 1958, la treizeci de ani de la compunerea lui.

Există pe disc.

2) *Demoazela Măriuţa*. Terminat în 1940. Pusă în scenă la Bucureşti, în 1942. Dirijor : autorul. Coregrafia : Floria Capsali. Niciodată reluat, nicăieri. Deci, timp de 36 de ani nimeni nu are nevoie în ţara noastră de această capodoperă. Editat în 1967, la 27 de ani de la compunerea lui. Neintrat în viaţa de concert. Există un disc cu extrase.

3) *Curtea Veche*. Terminat în 1948. Niciodată pus în scenă. Needitat. Cîntat, după ştime scrise de mîna lui Mihail Jora, o dată sau de două ori în concert. Fără înregistrare specială. Nimănui nu-i trebuie nici această capodoperă.

4) *Cînd strugurii se coc*. Jucat la Teatrul CCS, în 1954. Ieşit din repertoriul curent. E drept că argumentul baletului s-a vădit destul de puţin convingător ; dar pentru calitatea muzicii, care fără a fi culmea lui Jora reprezintă totuşi ceva, s-ar fi putut imagina forme de valorificare scenică mai plauzibile. Nici de asta nu mai avem, pare-se, nevoie. Pus în scenă în 1965 la Opera din Bucureşti, dirijor Iosif Conta, regia : Oleg Danovschi. Cîteva reprezentaţii. Pus în scenă şi la Cluj tot în 1965. O suită, conţinînd cam o treime din muzică, editată tot în 1965. Disc cu această suită, cîntată uneori — rar — în concert.

6) *Hanul Dulcineea*, pentru a zugrăvi situaţia exhaustiv, cu toate că în acest caz nu e vorba propriu-zis de un balet, ci de trei „numere" dezvoltate, cîntate la vremea lor în concert, editate şi înregistrate ; ele constituie partea muzical-coregrafică a unui spectacol dramatic de formă specială, conceput de Mariana Dumitrescu ca o parafrază la lucrarea lui Cervantes şi nepus în scenă — după cîte ştiu — pînă la ora actuală.

*

Aceasta *este* situaţia. Şi pentru a ne da seama şi mai bine de ciudăţenia ei, să ne ducem cu gîndul la un public spaniol căruia *nu* i s-ar oferi capodoperele lui Manuel de Falla, la un public francez care ar fi auzit doar ca prin vis de baletele lui Ravel sau Roussel, la un public sovietic căruia Prokofiev sau Haciaturian i-ar fi practic vorbind necunoscuţi. În schimb ştiu un public românesc căruia mu-

*) Luare de cuvînt la simpozionul „Mihail Jora" — Roman, 1978.

**) Reluat la Bucureşti, într-o nouă coregrafie, în 1981.

zica baletelor semnate de compozitorii mai înainte pomeniți îi este cu mult mai prezentă și mai clară în minte decît lucrările semnate de Mihail. Jora. Poate că Mihail Jora nu are statura componistică a unui Ravel, sau a unui Prokofiev. Ceea ce pot însă să afirm cu toată tăria este pe de o parte că Jora înseamnă, în balet, punctul maxim atins de poporul român în strădania sa artistică multiplu creatoare, iar pe de altă parte că în repertoriul general european al veacului 20 muzica de balet a lui Jora are o personalitate atît de distinctă, o sevă ritmică și melodică atît de particulară și o realizare tehnică atît de ridicată încît inserarea ei între valorile sigure și tratarea ei ca atare ar fi mai mult decît justificată.

Voi veni în finalul acestei expuneri cu o propunere concretă, dar încă de pe acum vreau să subliniez că răspunderea principală, răspunderea față de destinele artistice ale poporului român într-un sens foarte larg — dar foarte profund, revine la ora actuală *nu* muzicologilor, *nu* factorilor administrativi, *nu* Uniunii Compozitorilor, ci *interpreților*. Interpreților luați unul cîte unul. Nu numai în ce-l privește pe Jora, ci referitor la întreaga muzică românească, și în primul rînd la generația năpăstuită a compozitorilor interbelici pe care-i numeam mai înainte. Ceea ce se face — poate nu complet, dar totuși în mare măsură — pentru Enescu, trebuie făcut și pentru ceilalți mari dispăruți, dacă vrem ca viața muzicală a României să aibe o demnitate și un temei.

Lunga introducere prin care am încercat răbdarea dumneavoastră nu va fi îndepărtat — sper — complet interesul pentru obiectul propriu zis al acestei luări de cuvînt. Greutatea pentru mine constă totuși în faptul că nu sînt deloc sigur că pot spune „Dansul Chivei" sau „Dansul Amazoanei" sau „Dansul Geamalei" și că prin aceasta provoc în imaginația ascultătorului niște reprezentări globale, dar cît de cît precise, prin raport la care aș putea discuta — concret — lucruri referitoare la muzica de balet a lui Jora. Mă aflu în situația de a povesti muzica — lucru imposibil — și de a enumera — în abstract — niște caracteristici. Voi căuta să evit demersul acesta și — în dorința de a servi cît mai complet cauza pe care o apăr — să mă situez într-un teritoriu cît mai concret posibil, neocolind deloc impresiile și amintirile personale.

Cînd l-am cunoscut pe Mihail Jora, — mai bine zis cînd i-am fost trimis în calitate de elev, — dînsul avusese la Operă reprezentațiile cu *Demoazela Măriuța*, care au însemnat un frumos succes, și nu începuse încă să scrie „Curtea Veche" (era toamna lui 1944). Nu voi spune despre pedagogul Jora decît un lucru ce poate nu se știe : niciodată, la nici o disciplină (și am lucrat cu dînsul armonie, contrapunct, fugă, compoziție și orchestrație), nu mi-a dat vreun exemplu din propria sa creație. Avea un respect *total* pentru inițiativele studentului, ceea ce și explică, socot, diversitatea considerabilă a compozitorilor formați la școala sa. Să revenim însă la balete și anume la primul : *La Piață*, op. 10. Este, precum arătam, singura lucrare scenică a maestrului care s-a bucurat de un tratament mai apropiat de normal. S-a pus în scenă, s-a reluat, s-a editat, s-a cîntat în concerte. Ceea ce nu s-a evidențiat suficient este, după părerea mea, calitatea de capodoperă explozivă a acestui balet. El răsare ca din neant, atinge cota valorică maximă, desenează cu o siguranță suverană liniile principale ale genului în creația românească. Scenariul — plin de duh — aparține compozitorului. Acțiunea durează exact 30 minute, între bătăile de ora 5 și ora 5^{30} ale orologiului, iar locul desfășurării este Piața Mare a Bucureștilor din anii '20. Prilej de defilare a unei mulțimi multicolore, precupeți și precupețe, olteni cu cobilița, florărese, spoitorese, mușterii matinali și mușterii întîrziați pe la crîșme, jandarmi și țigănuși în căutare de buzunare insuficient păzite. Punctul central al baletului este splendidul dans al Chivei cu nimic mai prejos unor momente similare din de Falla. Tema se mariază perfect cu predilecția și talentul unic al lui Jora de a surprinde, cu o nuanță de umor și cu trimiteri către grotesc, seva și particularitățile fiecărui personaj sau grup de personaje. Culoarea locală și vivacitatea specifică din această muzică n-au fost niciodată depășite și poate nici măcar atinse în creația noastră cultă decît — cel mult — tot de Jora.

Un amănunt : piesa care apare în partitură sub numele „Dansul plutonierului cu logodnica sa" nu făcea parte inițial din „La Piață" — ci, sub titlul „Rumba la Moși", era piesa finală din op. 12, *Șase cîntece și o Rumbă*. Ca piesă izolată era dansată în recitaluri prin anii '40 de Mitiță Dumitrescu, partenerul Floriei Capsali, cu titlul „Craiul de mahala" (bineînțeles cu pian). Cele *Șase cîntece și o rumbă* au avut o soartă curioasă. Unica partitură a acestei lucrări (pe care cel ce vă vorbește a auzit-o în tinerețile sale în sala Ateneului) a fost încredințată în primăvara lui 1944, împreună cu materialul (pe vremea aceea compozitorii își cam scoteau singuri știmele și erau deci proprietarii materialului de orchestră) lucrarea a fost — cum spuneam — încredințată lui Ionel Perlea, care pleca în străinătate și dorise să o programeze și s-o dirijeze acolo. Se pare că Perlea, care a trecut prin multe tribulațiuni la vremea respectivă, a rătăcit partitura și materialul, iar lucrarea a ieșit complet din circuit. După un sfert de secol, în primele zile ale anului 1970, maestrul (care nu mai avea decît foarte puțin timp de trăit, și acela mai mult prin spitale) m-a chemat prin telefon și am simțit că vrea să-mi spună ceva important pentru dînsul. Într-adevăr, găsise între hîrtii

schițele muzicale ale celor „6 cîntece", (ultimul dintre ele incomplet), iar rumba exista într-o reducție de pian și — oricum — în *reorchestrarea* maestrului inserată în baletul „La Piață". M-a rugat atunci să reorchestrez după schițe lucrarea, ceea ce am și făcut și în forma nouă cele 6 cîntece și Rumba s-au dat într-un concert dirijat de Em. Elenescu, iar maestrul l-a auzit prin radio din patul său de la spitalul Elias. Că Rumba la Moși a fost tardiv inserată în baletul „La Piață" și constituie o orchestrare independentă o arată și formația instrumentală deosebită de cea a baletului propriu zis. Apar în acest „număr" de dans doar 2 flauți (în loc de trei), nu apar oboii și cornul englez, în schimb găsim un saxofon tenor, apar numai 2 corni (din 4) și un trombon (din trei), ș.a.m.d.

Oricum ar sta lucrurile, cred că Rumba la Moși poate foarte bine să fie *și* piesă finală a lui op. 12 (sper că pînă la urmă se va găsi orchestrația originală), *și* „număr" în cadrul baletului *La Piață*. Piesa rămîne în orice caz una dintre cele mai reușite pagini de satiră muzicală din literatura mondială.

*

Cu *Demoazela Măriuța* Jora cîștigă, dacă *nu* în colorit și în vivacitate (era greu față de ceea ce realizase în „La Piață), atunci sigur în amploarea gestului muzical și în calitatea dramatică. Noul balet (în trei tablouri) e mai *construit*, acțiunea e mai larg condusă și mai mișcată. La baza scenariului, alcătuit de Apriliana Medianu și Floria Capsali, stă romanul „Din vremea lui Căpitan Costache" de Alex. Antemireanu, scriitor mort la 1910 în vîrstă de 33 de ani. Un episod din furtunosul an 1848 în pitorescul Bucureștilor de altă dată, o tragică confruntare între tineretul bonjurist, revenit din Apus ca propagator al noilor idei și Căpitanul Costache, zbirul Agiei. Printre interesele majore ale diverselor categorii angajate în confruntare, se strecoară Măriuța, fată bună și, la ocazie — inconștient patriotă, inițial ospătăriță la hanul unde se adunau conspiratorii, mai apoi, urcînd din protector în protector, persoană cu vază în soțietatea mondenă a timpului. Revoluția își face simțite ecourile prin intonațiile cîntecului „*Deșteaptă-te Române* ca și prin *Marșul lui Napoleon*, versiune trunchiată a Marsiliezei. Este greu și poate inutil să povestesc acțiunea în extensia și complicația ei. Destul să spun că hazul jocurilor „Geamalei" (o momîie cu față de oglinzi și cam dublul unui stat de om), hora bonjuriștilor, sîrba pe care o joacă mulțimea adunată pe maidan, picanteria confruntărilor între Căpitan Costache și oponenții săi, minunata culoare a „soarèlei" — unde cîntă Barbu Lăutaru cu taraful său (prilej de solo de violină și de nai), dar mai ales — și mai înainte de orice — fiorul de patriotism profund autentic, răzbătînd continuu de sub hazliu sau grotesc, toate acestea fac din *Demoazele Măriuța* poate cea mai unitară operă a lui Mihail Jora și — oricum — capodopera absolută a baletului românesc pentru jumătatea de veac ce s-a scurs de la crearea lui și pînă astăzi. Capodoperă nejucată și necîntată, precum s-a anunțat mai înainte. Iar dacă există părerea că patriotismul are nevoie neapărat de expresia încruntată, eroică și poate pompoasă și grandilocventă, eu unul nu pot face altceva decît să anunț că nu mă raliez acestei păreri. Patriotismul e posibil în multe feluri ; în artă, cea mai sublimă manifestare a sa îmi pare valoarea artistică.

Mărturisesc că pentru *Curtea Veche*, această cea mai nedreptățită operă a lui Jora, am o adevărată slăbiciune. Îmi place, o găsesc originală ca subiect (scenariul aparține compozitorului) și socot stupide motivele care au oprit reprezentarea ei cîndva. Era socotită o lucrare decadentă, o lucrare „cu stafii". Ca autor de lucrări „cu stafii" în nume propriu am să vă povestesc pe scurt subiectul spre a vă da însivă seama cît de primejdioase pentru sufletele noastre sînt stafiile din Curtea Veche. Mai întîi o precizare : nici o legătură cu Curtea Veche a Bucureștilor și cu romanul lui Mateiu Caragiale. „Curtea Veche", cum am zice „bătrînul conac".

Niște tineri nepoți și prietenii acestora vin în vizită la vechiul conac unde mai trăiește doar bunica. S-a auzit că locul e bîntuit de stafii iar bătrîna mărturisește temeiul celor auzite. Tineretul ia, bineînțeles, în derîdere astfel de lucruri, ba chiar hotărăște să joace bunicuței o festă. Și iată cum, în sala mare, unde lîngă foc șade bătrîna, iar pe pereți se află tot felul de portrete de familie, apar dublete ale acestor portrete, îmbrăcate deci la fel și comportîndu-se cum se presupune că se comportau cei din cadre : sînt, precum anunță scenariul, tinerii deghizați, care vin să mimeze pe înserat acțiuni trecute ale celor care cîndva și-au meritat zugrăvirea chipului : Beiul, Marele Logofăt, Starița, Ctitorii, trăznita „Amazoană", Răsbunica și Răsbunicul. În orizontul spiritual al lui Mihail Jora, ai căror străbuni au fost efectiv și logofeți și spătari din veacul al 15-lea încoace, un atare subiect nu numai că nu e nici deplasat, nici snob : este deadreptul mișcător, pentru că sînt convins că are la bază un fapt autentic.

Dar să reluăm firul întîmplătorilor cu primejdioasele stafii. După un șir de asemenea apariții, iată că vine înfine „Stafia adevărată". Numai că pe aceasta *n-o vede decît bunicuța* și punctul maxim al baletului e dansul bunicuței, redevenită tînără fată, cu stafia, marea ei dragoste din tinerețe. Pînă la urmă stafia pleacă : ea nu fusese decît o proecție a minții bunicuței, care redevine bătrînă. Decît că

în fotoliul ei încăpător s-au „aciuit" (cum scrie Jora) „starița" și cu „beiul", care „în civilie", am zice noi, se iubesc de-adevăratelea. Binecuvîntare a bunicii și poantă finală pe care scenaristul Jora încă o căuta. Compozitorul rezolvase coda baletului cu mare vivacitate și totodată cu umor. Se observă deci cît de periculoase și mistice sînt stafiile lui Jora. Cînd însă judeci pe cineva fără să-l asculți, poți ajunge și la situații ridicole.

Dureros mi se pare nu că anumite lucruri s-au întîmplat cîndva, ci că de un sfert de veac încoace aproape nimeni nu se gîndește să repună în drepturile ei această capitală lucrare a lui Jora. A dirijat-o de vreo 2 ori Paul Popescu în concert și cu asta s-a isprăvit. Nu înregistrare specială, nu tipar, nu scenă. Și totuși, cîte lucruri admirabile înăuntru ! Las la o parte suculentele momente de umor și de grotesc (Dansul stariței, Dansul Amazoanei cu cei patru admiratori — dandy — ai ei, cine știe ce rubedenie sau măcar cunoștință năstrușnică a compozitorului ! ?). Dar voi atrage atenția asupra splendidului „dans al ctitorilor" și asupra indicațiilor de scenariu, spre a se aprecia și în această direcție calitățile lui Jora. Cei doi — Dînsul și Dînsa — stau practic vorbind nemișcați, purtînd pe brațe între ei chivotul de forma mînăstirii zidite, iar în jurul lor evoluează (în momentul culminant în canon pe 3 voci) trei perechi grațioase de „cuconi și cuconițe". Parfumul modal, gravitatea și în același timp suavitatea melodiei, scăldată în ardoarea timbrală a unui saxofon alto, metrul de 5/4 în măsuri opuse (2+3) și (3+2), dau acestui moment muzical-scenic un farmec unic. Ce să mai spun de virulenta satiră a șlagărului francez „La Matchiche", o variantă a Cancan-ului, în „Dansul Amazoanei" ? Regretatul critic Mihai Rădulescu, mort prea timpuriu, îmi spunea după prima audiție (prin 1957 dacă nu mă înșel) în sala de concert că : „Îți vine să plesnești de plăcere" la auzul acestui dans. Pentru mine totuși nu era chiar prima audiție. La începutul anului 1948, la puțin timp după isprăvirea compunerii baletului, Mihail Jora a făcut cu Filarmonica din București o citire în sala Ateneului, neurmată de concert. Am fost acolo ; citirea, ca orice citire, nici prea-prea, nici foarte-foarte. Ceva probabil că totuși m-a prins și mi-a insuflat dragostea nedesmințită pentru această partitură căreia mi se pare că ar fi timpul să-i facem măcar o parte de dreptate.

Cînd strugurii se coc, op. 35, datează din 1953. Aș spune că în creația maestrului e vorba de un intermezzo. Partitura, față de tot ce știm referitor la baletele jorești, nu aduce nimic în plus. Iar față de gradul de fuziune al expresiei de inspirație populară directă cu limbajul simfonic propriu autorului realizat în primele 2 balete, aci ne situăm la un nivel de preluare și prefacere mai puțin elaborat. Desigur, partitura are pagini frumoase, poate prea stereotip încadrate în formele cunoscute, dar oricum pagini frumoase, ca cele cuprinzînd poliritmia din finalul tabloului II ori minunata temă introductivă a tabloului III. Un moment totuși este cu totul și cu totul excepțional. E vorba de sîrba finală, pagină de har, pagină ce reia tiparul unor momente asemănătoare din *La Piață* și din *Măriuța*, dar care beneficiază aci de o pregnanță tematică superioară. E greu să uit entuziasmul, în sala de concert, a primilor ascultători ai acestei pagini. Nu putem decît regreta că nu întreg baletul este de aceiași forță. Am pomenit mai înainte de slăbiciunile scenariului inițial. Cred că ar fi o eroare să se reia lucrarea scenic pînă nu se găsește, cu abilitate, o încadrare dramatică mai plauzibilă. Mai semnalez pentru „Struguri" un ultim amănunt : introducerea în orchestră a țambalului, instrument pe care Jora îl presimțise și-l dorise fără îndoială în momentul „Barbu Lăutaru" al „soarelui" din „Măriuța". Acolo l-a înlocuit cu pian (și e păcat, pentru că îndrăznise să bage în orchestră naiul !).

Ajungem la *„Întoarcerea din Adîncuri"* — lucrarea cea mai dezvoltată a compozitorului, extinsă pe 3 acte, lucrarea pe care el însuși era tentat s-o considere capodopera sa. Cred că nu trădez în nici un fel memoria maestrului meu dacă spun că personal ezit încă să mă raliez acestei judecăți. „Întoarcerea din Adîncuri" este, fără doar și poate, o operă puternică și originală ; ea cuprinde pagini cu totul excepționale și reprezintă un efort componistic cum cineva nu face de obicei de 2 ori în viață ; e admirabil că Mihail Jora a găsit puterea să-l facă spre sfîrșitul activității sale creatoare. Mi se pare însă, spre a indica dintru început motivul ezitărilor mele — că în „Întoarcere" subzistă insuficient fuzionate două lumi sonore : pe de o parte lumea folclorului tătăresc, lume pitorească, violent colorată, exotică, obligatorie pentru condeiul compozitorului prin tot ce are ea indestructibil : ritmuri, moduri, formule ; iar pe de altă parte limbajul simfonic (armonic în primul rînd, dar și melodic și polifonic) extrem de evoluat la care Jora ajunsese către vîrsta de 70 de ani. Tot ce nu e strict legat de evocarea nunții tătărești se situează în zonele atonale sau foarte aproape de lumea atonalității. În schimb dansurile cu culoare locală nu pot ieși decît anevoie — și de fapt nu ies — din modalismul specific. Aș spune că undeva compozitorul s-a întîlnit prea tîrziu cu tema (reamintesc că scenariul aparține regretatei Mariana Dumitrescu, poeta care i-a inspirat zeci de lieduri în ultimele două decenii ale activității sale componistice). Un Jora mai puțin împins spre împărăția atonalului de către forțele sale interioare, ar fi reușit poate în mai mare măsură fuziunea necesară între cele două lumi muzicale. Și mi se pare că noi, în recepție, facem eroarea de a asimila prea ușor „Întoarcerea" cu acel colo-

rat tablou II din actul II (e drept foarte întins) ce conține nunta tătărească și obieceiurile ei. Cred că esența partiturii trebue căutată mai curînd în actele I și III, adică în cele două versante, primul descendent, ultimul ascendent, *între* care se situează valea realismului, cu respectarea culorii locale. Jora evoluase considerabil ; culoarea locală (oricare, și cu atît mai puțin una străină, studiată în documente) nu mai corespunde întru totul liniilor de forță ale spiritualității sale. Din păcate, editată este partea ce cuprinde „Nunta" — dar nu întreaga partitură. Sînt convins că și acestei lucrări, deși pusă în scenă la București și la Cluj (personal nu mi-au plăcut excesiv aceste montări) urmează a i se face o dreptate tardivă, poate printr-o viziune care înadins să steargă cît mai mult din violența coloritului local și să caute cu preponderență temeiurile dramei psihologice (și poate metafizice) aflătoare în restul partiturii.

Nu voi mai povesti subiectul. „Întoarcerea" e lucrarea lui Jora cea mai recent adusă pe scenă și ea a fost văzută de majoritatea oamenilor de specialitate. Discuția rămîne, cred, deschisă și nu doresc altceva decît ca o viitoare valorificare superioară a acestei partituri să-mi dovedească fie că m-am înșelat fundamental, fie că drumul just pentru găsirea esenței partiturii se situează pe linia preconizată aci.

Orchestral, „Întoarcerea" este lucrată în tonuri apăsate, violente chiar. Remarcabil, în contextul creației jorești, este momentul de percuție quasi-solistică din așa numitul dans al Pehlivanilor. Iarăși, interesantă e Furtuna ; de comparat cu cealaltă furtună — mai dramatică și mai dezvoltată — din Vox Maris, a lui Enescu. Uneori — dar aci e vorba de o părere strict personală, aș fi dorit o mai mare transparență orchestrală, poate mai în acord cu polivalența armonică și cu meandrele melodice atonale. „Întoarcerea din adîncuri" rămîne și de aici înainte o lucrare de descoperit și de aprofundat, atît pur muzical, cît mai ales dramatic.

Nu voi adăuga mare lucru privitor la cele 3 dansuri pentru „Hanul Dulcineea". Ele se ratașează manierei ultime a maestrului : mare densitate armonică, trasee melodice atonale, uneori tratarea sunetelor ca mulțimi și nu ca purtători individuali de semnificații. Interesante, în orice caz : ar merita oricum să fie reauzite din cînd în cînd.

*

Am ajuns, iată, la capătul puținelor lucruri care se pot spune într-un timp scurt despre o temă atît de importantă și generoasă. Ar fi desigur de încercat extragerea unor considerente generale, cu alte cuvinte formularea unor concluzii, la un nivel de abstracție mai pronunțat. Mă opresc de a o face, parte pentru că am mai făcut-o într-un studiu amplu publicat cîndva, parte pentru că efectiv sînt saturat de abstracție și mai cu seamă de abstracții în legătură cu muzica. Aș mai fi vrut să vorbesc aici despre admirabilul cronicar muzical și scriitor Mihail Jora, ale cărui „Momente muzicale" furnizează cea mai vie icoană a vieții artistice bucureștene între anii 1937—1941. Dar cred că și așa am depășit timpul afectat de obicei unei astfel de luări de cuvînt. Un singur amănunt, nu lipsit de oarecare picanterie : cartea lui Jora publicată prima dată în 1968 la Ed. Muzicală, am citit-o *tipărită*, douăzeci de ani mai devreme. Cum ? Ea era în curs de publicare la Editura Fundațiilor. Jora primise spre corectură șpalturile cînd cartea a fost scoasă din producție. Am citit acele șpalturi și am regăsit ulterior, în versiunea comercializată, aceleași delicii intelectuale, aceiași admirație pentru vivacitatea scriitorului, pentru curajul și probitatea absolută a omului de cultură, pentru adîncul său patriotism.

Promisesem o propunere concretă. Iată despre ce este vorba :

Cei vii se apără, de bine — de rău, singuri. Ei pot întreține relații, avuabile sau mai puțin, ei pot da telefoane, ei pot protesta, ei se pot face respectați, uneori chiar temuți, în orice caz observați.

Dar morții ?...

Mă refer la dispăruții care, fără a avea norocul să fie ca George Enescu, adică printre cei mai mari muzicieni ai veacului, sînt totuși mari compozitori, de neprețuit pentru cultura noastră și de fapt singura noastră șansă de a exista ca națiune muzicală cu drepturi depline. Toată lumea ar trebui să înțeleagă pînă în cele din urmă că o cultură muzicală nu poate începe în fiecare zi cu ziua respectivă, că, fără antecedente, noi sîntem mai morți decît morții pe care-i neglijăm. Cred că e timpul ca acestora să li se facă dreptate. Situația acum e radical schimbată. În tinerețile mele ei se aflau încă în viață cu toții, beneficiind de avantajele viilor. Drumul nostru, al tinerilor de atunci, era — dacă nu împotriva lor — atunci printre ei sau pe lîngă ei. Astăzi ei s-au strămutat pe alte meleaguri. *Ei* sînt însă părinții noștri spirituali și avem o datorie sacră față de ei.

Ce propun eu este : înființarea unui organism, a unui grup restrîns la cel mult 5—7 indivizi, un fel de comitet permanent pentru apărarea drepturilor morale ale celor dispăruți, firește în primul rînd ale celor care într-adevăr au însemnat mult la vremea lor și care pot și trebuie să continue a fi activi artisticește și spiritualicește. Un grup care ar avea dreptul să întrebe cutare orchestră de cînd n-a mai avut în program o simfonie de Andricu, să cerceteze amănunțit care e repertoriul cutărui teatru și ce opere de Drăgoi a jucat, să afle de ce Editura Muzicală nu tipărește „Curtea

Veche", să țină un fel de evidență a repertoriului principalilor soliști, dirijori și formații, să discute cu Electrecordul, să cordoneze eforturi generoase însă disparate. În același timp un asemenea grup ar trebui să aibe posibilitatea să ajungă ușor la autoritățile de resort și să miște opinia publică. Spun tot timpul „grup" și mă feresc de „comitet" sau „consiliu", și de conotația lor oficială și administrativă, pentru că nici n-ar putea fi vorba decît de oameni de suflet și de entuziasm, benevoli în cea mai mare măsură, care în scurtă vreme și-ar dobîndi — sînt convins — un rol clar și o autoritate morală mai puternică decît dispozițiile administrative. Poate că acestea sînt doar visuri. Poate că nu pe de-antregul. Dar vă mărturisesc că simt nevoia unui centru de autoritate morală care în afara oricăror rigidități administrative să poarte o grijă reală valorilor culturale ale trecutului, valori fără afirmarea cărora prezentul va fi totdeauna pus sub semnul întrebării.

Evidenta neglijare a creației lui Mihail Jora în ultima vreme *) m-a dus către aceste gînduri ; n-aș dori ca prin ele să strecor vreo supărare sau amărăciune în sufletul cuiva ci doar să fiu — cît mă duc puterile — imbold pentru acțiunea viitoare.

*) Adaog la aceste rînduri, scrise în 1978 : am făcut parte din trei jurii succesive pentru formațiile simfonice, în concursul „Cîntarea României" (1977, 1979, 1981). Am auzit cca 16 orchestre prezentînd fiecare un program exclusiv de muzică românească ; am audiat deci aproape 50 de concerte diferite. În nici-unul din ele n-am auzit vreo pagină de Jora. Nici de Cuclin, nici de Drăgoi, ca să fiu drept ; iar Negrea și Andricu au strălucit cu cîte o prezență răzleață.

Mihail Jora—critic muzical

Mihai Cosmei

An de an, deceniu cu deceniu, personalitatea lui Mihail Jora se impune tot mai mult, clarificîndu-și trăsăturile originale și definindu-și locul și rolul în dezvoltarea școlii românești de compoziție, în general, în consolidarea și propășirea culturii muzicale naționale din perioada cuprinsă între deceniile trei și șapte.

Înscriindu-se printre cei mai de seamă reprezentanți ai „generației enesciene", pe drept cuvînt numit întemeietor al baletului și al liedului modern românesc, M. Jora a fost, în cultura noastră muzicală, unul dintre marii dascăli, *Maestrul* care a îndrumat direct generații de compozitori și muzicologi a fost, totodată, criticul muzical cu o deosebită influență în rîndul muzicienilor profesioniști și, mai ales, în rîndul iubitorilor de muzică.

Acceptînd să semneze în ziarul „Timpul" cronici, note, polemici și fantezii muzicale între anii 1937—1941, M. Jora a împlinit o cerință acută a vieții noastre artistice, și anume, exprimarea unor puncte de vedere clare, de o neobișnuită intransigență, care să contribuie la descoperirea și încurajarea valorilor autentice și, în același timp, poate chiar în primul rînd, să lumineze și să curețe zonele insalubre ale practicii muzicale aflate sub influența conjuncturilor politice. Prin aceasta, M. Jora afirmă deplin spiritul critic în cultura noastră muzicală din perioada interbelică, continuînd idei și atitudini critice afirmate, mai timid și cu mai puțină vehemență profesională, încă de la mijlocul secolului trecut (în scrierile lui N. Filimon, apoi în acelea semnate de T. Cerne, T. T. Burada, Ed. Caudella ș.a.).

Ca și în activitatea de creație sau în viața de zi cu zi, M. Jora s-a impus în critica muzicală prin fermitatea ideilor și atitudinilor, prin curaj și probitate profesională. Sînt, acestea, calitățile obligatorii ale actului critic. Și Mihail Jora le-a manifestat cu prisosință. Dar ceea ce trebuie să subliniem în mod deosebit este faptul că activitatea de critic muzical desfășurată de Mihail Jora poartă pecetea unui fierbinte patriotism, urmărind — în ultimă instanță — afirmarea și progresul culturii noastre muzicale.

Maestrul a avut într-un înalt grad conștiința rolului pe care critica muzicală îl are, sau trebuie să-l aibă într-un context socio-cultural dat. Criticul trebuie să lupte pentru adevăr și progres. Trebuie să fie cinstit cu sine, cu interpreții, compozitorii și cu publicul chiar dacă va risca, scria Mihail Jora". „a nu mai fi salutat pe stradă". Datoria criticului este, de asemenea, să semnaleze și să sprijine afirmarea tinerilor talentați, chiar dacă — așa cum recunoaște cu amărăciune — „publicul și oficialitatea nu-i dau ascultare, iar moravurile, înrădăcinate în lumea noastră muzicală sînt de așa fel încît scîrbesc pe cei mai răbdători și nimicesc pe cei mai buni". Sprijinirea artiștilor de valoare, a creației autentice este o

datorie patriotică pentru că — scria Mihail Jora — „o țară care fabrică ciorapi putrezi sau cuie strîmbe, încă nu este compromisă. Dar poporul care produce artă neisprăvită și artiști găunoși este șters de pe harta civilizației și tratat cu disprețul pe care îl merită".

Scrierile despre muzică și despre viața muzicală ale lui Mihail Jora înmănunchiate în volumul intitulat „Momente muzicale" sînt, așa cum preciza autorul, „aspecte de istorie românească", sînt, într-adevăr, o frescă amplă și viu colorată a lumii muzicale din preajma celui de al doilea război mondial. Conștiință sensibilă la realitățile timpului, indignat de vitregia condițiilor vieții muzicale, sau entuziasmat de evenimente și personalități care au adus strălucire artei noastre, Mihail Jora se află în centrul mișcării muzicale, activitatea sa critică adresîndu-se celor mai importante aspecte ale culturii noastre muzicale.

Care sînt aceste aspecte ? Prezentată sintetic, tematica scrierilor lui Mihail Jora se referă la starea și realizările instituțiilor muzicale (inclusiv învățămîntul), la condiția muzicianului în societatea românească interbelică, la creația muzicală națională și promovarea ei în țară și peste hotare, la condiția interpreților români în raport cu interpreții străini ; se referă, de asemenea, la gustul muzical al epocii și la cultura iubitorilor de muzică, în sfîrșit, cum era și firesc, un număr important de articole au fost dedicate lui George Enescu, față de care Mihail Jora a nutrit sentimente de adîncă și vibrantă admirație.

În intervenția de astăzi ne vom opri la două aspecte pe care le considerăm esențiale :

1/ Analizînd, în septembrie 1937, situația Filarmonicii din București care se afla într-un continuu declin, Mihail Jora conchidea cu o clară înțelegere a raportului obiectiv și necesar dintre instituțiile muzicale și creația muzicală : „Criza Filarmonicii — declara el alarmat — reprezintă însăși criza vieții muzicale românești. De nu va fi înlăturată, vom privi neputincioși la fărămițarea temeliei celei de a doua, ridicată cu trudă de o generație de entuziaști, care și-au închipuit — greșit, se vede — că arta adevărată stă deasupra oamenilor, iar nu dimpotrivă".

Cu vehementă amărăciune constată că instituțiile muzicale nu au condiții de lucru (mai ales Conservatorul și Opera) iar la Filarmonică manifestările muzicale nu întrunesc nivelul artistic cel puțin satisfăcător. În plus, instrumentele sînt degradate, soliștii străini nu sînt întotdeauna de valoare, interpreții și muzica românească apar foarte rar în programe, biletele sînt foarte scumpe, iar popularizarea concertelor amintește, uneori, de reclama de circ.

Cum se explică această stare ? În articole precum : „Râia culturală", „Năzdrăvănii muzicale", „Muzică după regulament interior", „Revizuirea incompetenței" ș.a., Mihail Jora critică dezinteresul pentru muzică, dar mai ales faptul că : ...„Oamenii politici de azi, în goana după votul universal și după mesele de sărbătorire cu discursuri antimuzicale, se sinchisesc prea puțin de nevoile artistice, încredințîndu-le celui dintîi venit, care cu prea puține excepții nu înțelege nimic din ele".

Și iată cu cîtă durere, cu ce înaltă conștiință a valorii artei noastre, demască nepăsarea inconștientă, incultura și disprețul la adresa culturii artistice naționale : „O soartă neînțeleasă a hotărît ca această breaslă de elită — ce e respectată în orice țară civilizată, ca una ce întruchipează sufletul însuși al națiunii și datorită căreia un popor e prețuit de restul lumii — să fie nesocotită la noi mai prejos de orice închipuire. O țară tînără, ca a noastră, care în ciuda atîtor greutăți a dat în toate domeniile artistice figuri ce au intrat cu ușurință în istoria artei universale, un popor care a zămislit un folclor pictural, literar și muzical de un simț artistic neîntrecut, are drept nu numai la recunoașterea și prețuirea străinătății, dar mai presus de toate la acela de a rîvni la o chibzuită înțelegere înlăturînd granițele și aceasta în primul rînd prin așezarea de oameni potriviți, în fruntea formațiilor artistice". Altfel, scria Mihail Jora : „de ce să ne mai mirăm că un conducător — al unei importante instituții de artă a putut pune următoarea rezoluție pe referatul directorului muzical care cerea înființarea unui cvartet de coarde : «Nu se admite pînă nu se va specifica numărul executanților»".

2/ În ceea ce privește creația muzicală, Mihail Jora a urmărit cu interes constant primele audiții datorate unor compozitori ca : A. Alessandrescu, M. Mihailovici, C. Silvestri, P. Constatinescu, S. Drăgoi, M. Andricu, D. Cuclin ș.a. Observațiile sale sînt încurajatoare, elogioase chiar, fără a fi lipsite de note critice. Iată, de pildă, scriind despre două lucrări de P. Constantinescu — pe care îl considera „printre puținele adevărate talente ale generației ce se ridică" — remarca neîmplinirile scriitorului din „Fantezie și fugă pentru orchestră și pian" în termenii următori : „.... Constantinescu s-a simțit stingherit în această nouă lucrare ce curge pe alocuri silită și muncită. Am spune că e făcută iar nu născută. *Fantezia* lipsește de adevărată fantezie, iar *fuga* e prea fantezistă. Orchestrația... e adesea confuză și neîngrijită. O revedere a ei se impune...".

Mihail Jora găsește întotdeauna cele mai potrivite cuvinte de apreciere și demonstrează un dar înnăscut de a descoperi valorile autentice și de a înțelege originalitatea acestora. În acest sens, scria despre C. Silvestri căruia, în 1937 ; i se atribuise Premiul „G. Enescu" : „La vîrsta la care tinerii scriu serenade și se îmbată la auzul unui acord de septimă sau de nonă, Const. Silvestri, dezbărat de cătușele ancestrale, se avîntă spre expresia muzicală

cea mai îndrăzneață și mai nepopulară : aceea strict lăuntrică. Clocotul sufletului său rupe zăgazurile formelor obișnuite și ale sonorităților auzite, disprețuiește așezarea metodică a expresiei muzicale în rafturile cu miros de naftalină, iar zbuciumul lăuntric depășește adesea putința înfățișării lui prin mijloacele comune ale tehnicii... și totuși, sub îmbrăcămintea stufoasă și încărcată, se desprinde un material de o rară noblețe, ce întruchipează un mare talent".

După cum se știe, ascuțitul spirit critic al lui Mihail Jora nu a fost zăgăzuit de nimeni și nimic, nici chiar de sentimentele de nemărginită dragoste și admirație pe care le-a nutrit întotdeauna pentru G. Enescu. Cu ocazia unui ciclu de 6 concerte, cînd Enescu și-a interpretat și *Sonata pentru pian și vioară „în caracter românesc"*, cronicarul își exprimă unele rezerve : „Enescu s-a străduit să dezmintă, cu această lucrare, vechea sa convingere, cum că muzica poporului românesc nu se poate încadra în forma muzicală a sonatei sau a simfoniei. Cu această sonată românească, el nu a făcut decît să mă convingă de temeinicia teoriei lui. Pentru că ce a scris Enescu, în ciuda măiestriei cu care încearcă să dezlege problema, în ciuda temelor caracteristice și în ciuda atmosferei curat românești ce se desprinde, această lucrare nu este totuși ceea ce se numește o sonată... cu alte cuvinte este o sonată dar nu prea, pentru că trebuie să se țină seama de caracterul românesc, care nu se potrivește cu așa ceva".

În concluzie : paginile de critici muzicale ale lui Mihail Jora sînt documente de o mare valoare pentru cunoașterea vieții muzicale din anii premergători celui de al doilea război mondial, pentru cunoașterea ideilor despre muzică, a gîndirii muzicale propriu-zise ; ele sînt o strălucită afirmare a criticii muzicale românești, a spiritului critic în cultura noastră muzicală. Scrise cu un înalt profesionalism și un profund sentiment civic, încărcate de poezie și lirism sau de o sănătoasă și acidă ironie, împletind tonul grav, responsabil, cu entuziasmul lucid sau observația malițioasă, scrierile despre muzică ale lui Mihail Jora au contribuit efectiv la progresul muzicii noastre, la întărirea conștiinței valorilor muzicale ale poporului nostru.

—o—

Precursori și exponenți ai școlii românești de compoziție (I)

Mircea Chiriac

Pe la începutul ultimului deceniu al secolului trecut, revista „România Muzicală" (1 octombrie 1892) publica următoarea informație : „Distinsul tînăr D. G. Kiriac, licențiat în Drept și unul din cei mai inteligenți amatori de muzică, a plecat la Paris pentru vreo cinci ani spre a se perfecționa în studiul muzicii. Grație unor inimi nobile, a cîtorva distinși literați din București, care au constatat la acest tînăr o deosebită aptitudine pentru muzică, au contribuit și dumnealor la susținerea în străinătate a merituosului tînăr" [1]. Poetul Alexandru Vlahuță care era sufletul acestei acțiuni de sprijinire materială a lui Kiriac la Paris, urmărea să dea acestuia posibilitatea ca prin înalte studii în apus să se formeze spre a deveni „muzicianul național" de care cultura noastră la începutul ultimului deceniu al veacului trecut avea atîta nevoie.

Oare celălalt mare prieten al lui Vlahuță, pictorul Nicolae Grigorescu, plecat tot la Paris cu vreo treizeci de ani mai înainte ca tînăr zugrav de biserici și perfecționat la Școala de la Barbizon, nu ajunsese cel mai mare pictor al poporului român ?

Din corespondența lui Kiriac cu Vlahuță cunoaștem cu cîtă greutate acesta din urmă îi procura în primii ani mijloacele materiale pentru a rezista la studii la Paris. Acolo Kiriac frecventează la „Conservatoire national de musique" cursuri de armonie (Pessard) contrapunct (Dubois), istoria muzicii (Bourgault-Ducoudray) și compoziție (Widor).

Dintr-o relatare a muzicianului trimisă în țară în 1892 aflăm : „Armonia — scria el — aci se face foarte serios, pentru a lucra o lecție (basuri necifrate și cînturi grele) trebuie cel puțin 6 ore pe zi". Iar St. O. Iosif și D. Anghel, care l-au văzut la Paris în această perioadă, în portretul intitulat „Maestrul Kiriac" ne informează : „în fundul unui coridor... în neorînduiala extraordinară a odăii lui sumar mobilate, scrie ceasuri întregi umplînd portative peste portative...

[1] D. G. Kiriac, *Coruri*, Supliment nr. 4, aprilie 1954 la Rev. Muzica. Cuvînt introductiv de G. Breazul.

Luni întregi l-am văzut muncind așa, mîncînd pe apucate și interesîndu-se prea puțin de ce se petrece împrejurul lui"... [2]

În 1894 devenind dirijorul capelei române din Paris, Kiriac se poate întreține acolo singur. Este primul dintre români care obține pentru perioada studiilor un sprijin al capelei române, instalată în mica biserică dominicană din rue Jean de Beauvoir 9, achiziționată pentru colonia română de acolo în 1853 de revoluționarii pașoptiști refugiați la Paris. De-a lungul anilor se vor mai bucura de sprijinul capelei române muzicieni ca Gh. Cucu, I. Chirescu, pr. Ioan D. Petrescu, St. Popescu, Vasile Popovici și alții.

În 1895 cînd Charles Bordes creează „Schola Cantorum", printre cei nouă elevi, repartizați la diverse clase ale gradului superior este numit și un străin, singurul, un român : Kiriac. În 1897 (aprilie) Vincent d'Indy își inaugurează la Schola faimosul său curs de Compoziție Muzicală și Kiriac va fi primul român care studiază cu d'Indy. Lui Kiriac i-au urmat o întreagă pleiadă de români timp de aproape patru decenii pînă în preajma celui de al doilea război mondial [3].

Puternica atracție pe care a reprezentat-o uriașa personalitate a lui D'Indy față de muzicienii români nu se poate explica numai prin marile sale merite de compozitor, dirijor, pedagog, pianist concertist, autor de tratate, culegeri, ediții de lucrări clasice și preclasice etc.

D'Indy și „Schola" lui au fost pentru muzicienii români timp de aproape patru decenii o adevărată poartă de acces la marea cultură muzicală occidentală. Este adevărat că D'Indy era exemplul viu al unui artist de mare notorietate care „reușise" în Franța să ocupe o poziție predominantă, care se dăruia studenților lui, îi îndemna și îi instruia, le conducea pașii timizi pe drumul spinos al creației cu o imensă erudiție și o puternică autoritate, îi îndruma, le corecta lucrările etc.

Apoi „Schola" era larg deschisă străinilor. Cîtă diferență din acest punct de vedere față de Conservatorul din Paris, tradiționalist, închistat și xenofob !

Rarii studenți români la Conservatorul din Paris ca George Enescu (1895—1899) și poate încă cîțiva, nu constituie decît o fericită excepție care confirmă regula.

În plus, muzicienii români găseau la Schola Cantorum un teren extrem de propice în valorificarea creatoare a temelor folclorice, preocupare pe care însuși d'Indy o demonstrase cu atîta autoritate în „Simfonia pe un cîntec de la munte", una dintre cele mai bune lucrări ale sale și printre puținele care au supraviețuit timpului. Dealtfel d'Indy arăta un deosebit interes folclorului publicînd între 1892—1930 șase culegeri de teme folclorice din diferite regiuni ale Franței (cu predilecție din Cevennes, Vivarais, etc.), iar pentru muzicienii români care doreau să se perfecționeze în măiestria scriiturii corale, cîntul gregorian pe care-l cultiva Schola era un excelent model atît la prelucrarea temelor modale românești cît și o solidă bază în tratarea muzicii liturgice bizantine.

Vincent d'Indy, figură proeminentă a muzicii franceze de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, temperament dinamic, neobosit, risipind pasiune, energie și o rară putere de muncă unită cu o deosebită forță de convingere, deține timp de cinci decenii din 1880 și pînă la moartea sa în 1931 un rol deosebit de important în viața muzicală și în învățămîntul muzical francez.

A studiat cu Cezar Franck contrapunctul fuga și compoziția între 1872—1875. Păstrează lui Franck un cult neclintit care cu trecerea anilor nu a făcut decît să crească. Mai mult : concepțiile de bază ale creației muzicale franckiste vor deveni propriul său crez muzical pentru care va milita întreaga sa viață și de la care nu se va abate nici un moment.

La douăzeci și doi de ani are revelația operei lui Wagner. În anii care urmează se duce la Bayreuth de mai bine de zece ori ; cunoaște pe Liszt, Brahms, Bruckner, pe Wagner însuși care are o puternică înrîurire asupra sa ce-l va urmări de-a lungul întregii sale vieți. Crezul artistic al lui Wagner va deveni de asemenea propriul său crez în privința muzicii de operă.

Al treilea idol al său — de fapt primul — către care ceilalți doi nu au făcut decît să-l călăuzească și să-i arate dimensiuni gigantice este Beethoven. Temeinicile și competentele analize ale sonatelor, simfoniilor și cvartetelor lui Beethoven din cursul de compoziție al lui Vincent d'Indy își păstrează și astăzi după mai bine de opt decenii valabilitatea și constituie

---

[2] Idem.

[3] Printre cei mai însemnați menționăm : Stan Golestan (1897—1903), Dumitru Cuclin (1908—1914), Ion Nonna Otescu (1908—1911), Gh. Cucu (1908—1911), T. Teodorescu (1909—1911), Simonis George (1910—1922), C. Castrișanu (1910—1917), St. Popescu (1912—1922), Alfred Alessandrescu (1913—1914 ; 1922—1923), G. Enacovici (1914—1918), R. Gemer, C. Georgescu, Marcel Mihailovici (1920—1925), C. Bobescu (1920—1924), Ioan Chirescu (1922—1927), I. Ghiga (1923—1927), T. Rogalski (1924—1926), Ion Vasilescu (1924—1926), V. Popovici (1927—1930), pr. Ioan Petrescu (1928—1931), Virgil Gheorghiu (1930—1932), N. Brînzeu (1931—1934), A. Stoia (1934—1936).

lucrări de referință pentru opera beethoveniană.

* * *

Descendent al unei vechi familii nobiliare, d'Indy este crescut în spiritul credinței și al patriotismului înflăcărat, caracteristică de veacuri a înaintașilor săi din Cévennes.

Trăsăturile și convingerile morale ale caracterului său se vădesc în lucrările sale, în activitatea pedagogică și mai cu seamă în lucrările dramatice scrise asemenea lui Wagner pe librete proprii, bazate pe subiecte extrase din legende, din viața cavalerească sau pe erudiția sa hagiografică („Le chant de la cloche", „La legende de Saint Christophe" etc.).

Iată de ce astăzi cînd îi citim Cursul de Compoziție Muzicală nu trebuie să ne mirăm că străbat aci o serie întreagă de principii caracteristice evului mediu timpuriu. Romain Rolland remarca pe bună dreptate acest straniu amestec dintre principiile artei muzicale și cele ale tradițiilor religioase medievale în studiul său despre Vincent d'Indy *), arătînd că încă din prefața acestui curs deviza „Sans la foi, il n-est point d'art" se înscrie ca un fir conducător. Și tot aci, Romain Rolland nu poate fi de acord cu ideea că „credința insuflă geniul, fecundează gîndirea, conduce munca și guvernează chiar stilul și modulațiile muzicianului : „La raison, la volonté, la foi, qui guident l'homme dans les mille tribulations de la vie, guident pareillement le musicien dans le choix des modulations" **).

Tot din evul mediu Vincent d'Indy pare a regăsi amprenta misterelor divine în toate lucrurile de la pulsația bătăilor inimii pînă la ritmul ternar pe care d'Indy îl numește „Admirable application du principe de l'unite trinitaire ! ***)

Dar nu numai ecouri întîrziate ale evului mediu intrau în programul acelei „Ars Gallica" pe care d'Indy își propune prin Schola Cantorum să o reînvie. El vrea să restabilească prestigiul simfonismului francez atîta vreme neglijat de predecesorii săi.

Într-adevăr de la Simfonia Fantastică a lui Berlioz (1830) muzicienii francezi timp de mai bine de jumătate de secol s-au dezinteresat de genul simfoniei, cu cîteva excepții — Bizet, Gounod, Lalo — ce au reprezentat doar reușite modeste în acest gen.

Apoi, numai în decurs de cîțiva ani, în fine, cîteva lucrări de incontestabilă valoare. Astfel în 1886, Camille Saint-Saëns scrie Simfonia a III-a cu orgă și d'Indy, în același an, Simfonia pe un cîntec de la munte (Simfonia Cévenolă) iar în 1888 César Franck, Simfonia în re minor

Desigur, aceste succese le are în primul rînd în vedere afirmația din Cursul de Compoziție Muzicală : „Credem că putem arăta că Franța după ce s-a dezinteresat timp îndelungat de

orice participare activă la progresul artei simfonice pure are dreptul de aci înainte să se considere din plin despăgubită."

„Constatăm doar existența și vitalitatea intensă a acestei școli de muzicieni francezi care singură în Europa și după César Franck a știut să adune și să fructifice măreața moștenire a lui Beethoven" (vol. III, pg. 433).

Sprijinindu-și teoriile nu odată în mod părtinitor, fanatic aproape, vajnicul profesor dă calificative unor lucrări în funcție de capacitatea acestora de a se încadra în „teoria franckistă a ciclismului" *). Astfel atît la capitolul „Sonata" cît și la capitolul „Simfonia" prin-

---

*) Romain Rolland : Vincent d'Indy în vol. Musiciens d'aujourd'hui (Hachette 1922).

**) Vincent d'Indy : Cours de composition musicale premier livre rédigé d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum,, Paris. Durand, 1972.

***) Este vorba aci de reluarea la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea a principiului exprimat în sec. al XIII-lea de Philippe de Vitry, episcop de Meaux care considera măsura ternară „perfectă" ca fiind derivată din trinitatea — Tatăl,, Fiul și Spiritul Sfînt, expresia perfecțiunii supreme.

*) Sonata ciclică. Vincent d'Indy : Cours de composition musicale, Deuxième livre Paris, Durand et Cie Edit. 1909

cipiul ciclismului stabileşte importanţa ce se acordă unei lucrări. Astfel la Schumann după ce trece sumar de Simfoniile I, II şi III (pe o jumătate de pagină), se ocupă mai bine de cinci pagini de Simfonia a IV-a în re minor. Motivul : caracterul ciclic al acesteia. Pentru cele patru simfonii de Brahms nu are decît exact zece rînduri...

Indiferent de rezervele pe care le avem astăzi faţă de unele principii ale lui Vincent d'Indy, în cele aproape patru decenii cît şi-a desfăşurat intensa-i activitate la Schola se bucura de un imens prestigiu, atrăgînd la „micul conservator" din Rue St. Jacques, cum era denumită Schola, studenţi din toate ţările şi în special din ţările de origine latină : Spania, Portugalia, Italia, România, America Latină etc.

Influenţa sa asupra generaţiei următoare s-a remarcat prin interesul pe care l-au arătat lui d'Indy şi Scholei compozitori de prestigiu ca Albert Roussel, G. Samazeuilh, D. de Séverac, G. de Lioncourt şi alţii formaţi la Schola.

Cu studenţii de la Schola în ciuda autorităţii de care se bucura, uneori abia reuşea să-şi mascheze o altă latură a caracterului său, pe aceea a unui caracter deschis, glumeţ, „un veritable Parisien blagueur".

În anii tenebroşi ai celui de al doilea război mondial, Vasile Popovici, coleg de birou la direcţia muzicală a Radiodifuziunii, audient la cursul de compoziţie al lui d'Indy prin anii 1925—1927, ne povestea că a fost martor la dialoguri cu clasa, ca acestea :

— Aţi văzut Maestre ce scrie criticul X că aţi vrut să exprimaţi în cutare moment din ultima dv. lucrare ?

— Da, ştiu, dar nu e nimic adevărat din tot ce scrie ! Exact în punctul indicat de el... mă încurcasem la o modulaţie !

Sau cu altă ocazie, într-un moment plin de solemnitate cînd analiza la pian cvartete de coarde ale clasicilor, un student intervine :

— Maestre, nu era oare dificil în secolul al XVIII-lea pentru instrumentişti să cînte într-o tonalitate cu şase diezi ? (Haydn, Cvartet op. 76, nr. 5, partea a II-a Largo cantabile e mesto). La care d'Indy răspune prompt :

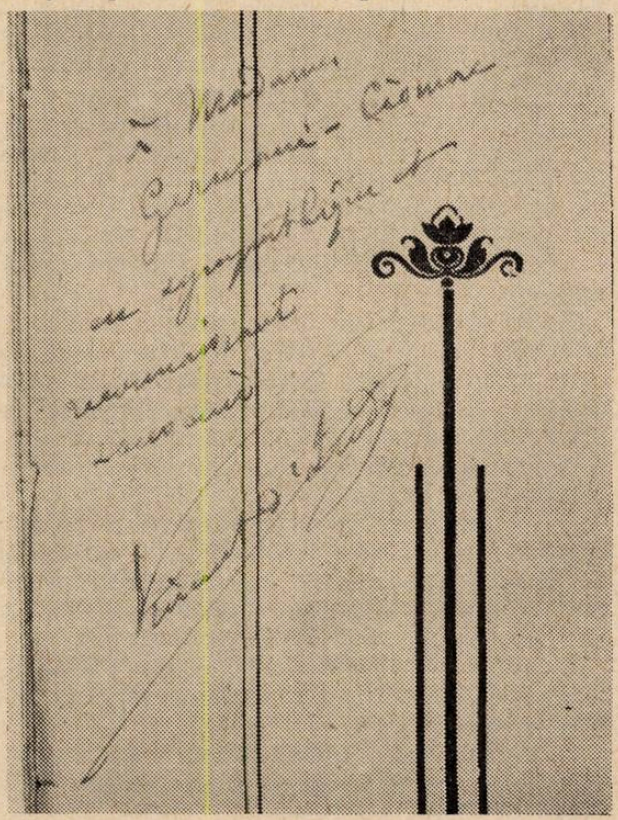
— Ei, doar nu vă închipuiţi că îi cîntau... pe toţi !?

Cu studenţii români are relaţii tandre, amicale, pe care le întreţine şi după ce aceştia se întorc în ţară. Astfel cu D. G. Kiriac şi cu Cuclin întreţine corespondenţă, patronează manifestări de muzică românească la Paris, le dirijează lucrările (lui Cuclin, Simonis etc.). Aceste relaţii culminează prin vizita pe care o face la Bucureşti unde dirijează un concert al orchestrei Filarmonica (oct. 1923) cu un program alcătuit din Simfonia de Chausson, Ucenicul vrăjitor (Dukas) şi două lucrări ale sale : poemul simfonic „Istar" şi Simfonia pe un cîntec de la munte.

Acestor lucrări d'Indy doreşte să le alăture şi o lucrare a unui fost student român al clasei sale. Curios pare că alternativa sa a avut de ales între cei doi români care se remarcaseră printr-o deosebită perseverenţă, frecventînd unul 12 ani (George Simonis) şi altul 10 (Ştefan Popescu).

În programul concertului de la Ateneu introduce uvertura „Făt Frumos" a ultimului.

Cu trecerea anilor, d'Indy devine tot mai osificat în idealurile făurite în tinereţe, neobservînd că atîtea din principiile „ imuabile" pe care îşi clădise crezul său artistic sînt abandonate de contemporanii săi. În plină glorie, copleşit de titluri şi onoruri îşi risipeşte uriaşa putere de muncă împărţindu-şi timpul între multiplele aspecte ale activităţii sale cotidiene : dirijor, pianist concertist, profesor, conferen-



ţiar, muzicolog, editor, traducător etc. etc.

În 1931 moartea îl surprinde la 80 de ani în plină activitate ca în tinereţe : conducînd „în picioare" toate repetiţiile operei sale „Le chant de la cloche" pregătită cu prilejul jubileului său, susţinîndu-şi examenele cu studenţii săi de la Schola şi consecvent idealurilor întregii sale vieţi, lucrînd la studiul său asupra operei Parsifal.

În articolele ce vor urma vom trece în revistă puternica influenţă pe care Vincent d'Indy şi Schola Cantorum au avut-o asupra a trei maeştri de seamă ai muzicii româneşti, Dimitrie Cuclin, Ion Nonna Otescu şi Alfred Alessandrescu şi prin aceştia, timp de cîteva decenii, asupra întregii şcoli muzicale româneşti în primele decenii ale secolului.

Ion Dacian

Iubitorii operetei românești au apreciat în trecut pe un mare tenor, intrat încă din timpul vieții în lumea serafică a încîntătoarelor mituri. L-am numit pe Leonard ! Desigur că iubitorii de azi ai genului nu pot să aibă o imagine fidelă asupra artei acestui „fără pereche" artist, deoarece înregistrările nu au cunoscut tehnicitatea ridicată a zilelor noastre. Cu toate acestea, din referirile — emoționante — ale unui Arghezi, Sadoveanu, Ciomac — și cîți alții... — ne dăm seama că Leonard a reprezentat o epocă.

Ceea ce a simbolizat Leonard, în timpul său, a semnificat — fără exagerare — *Ion Dacian* în zilele noastre.

Regretatul meu părinte, dirijorul și compozitorul Mircea Popa, mi-a vorbit adesea despre începuturile carierei aceluia care a fost Ion Dacian, la opera din Cluj, în perioada interbelică. L-a acompaniat ca pianist în multe recitaluri, în care a tălmăcit cu mult fior poetic lieduri și arii din operă italiene. Se credea că va face o carieră de tenor liric de operă. Marea noastră soprană Aca de Barbu l-a îndemnat să se dedice operetei. În acest sens, Aca de Barbu mi-a spus următoarele :

— „Ion Dacian a fost născut pentru operetă... și nu... făcut... Vocea sa atrage atenția printr-un lirism cald, printr-un timbru inconfundabil, iar la toate acestea se adaugă o muzicalitate aleasă și un joc de scenă foarte expresiv, cu totul ieșit din comun".

Tenorul Ionel Tudoran, mi-a mărturisit următoarele în această privință :

— „Ion Dacian era inegalabil — nu numai pe plan național ci și pe plan internațional — în capodopera lui Lehar, *Văduva veselă*, iar în *Vînzătorul de păsări* îmi apărea plin de duioșie, generînd acel farmec de nedescris al muzicalității vieneze...".

Nu mai puțin semnificative ni se prezintă cuvintele acelui autentic compozitor de operetă al nostru, Gherase Dendrino :

— „Opereta mea *Lăsați-mă să cînt* a fost valorificată în țară și peste hotarele ei prin măiestria marelui meu prieten, Ion Dacian !"

Subsemnatul nu l-a ascultat în perioada de la „Alhambra" — perioadă în care a fost foarte mult ajutat de acel senior al frumosului, de acel susținător al artiștilor, neuitatul Vlădoianu, într-o perioadă cînd a fi artist era nu o dată identificat cu a fi un penibil lăutar, în afara „societății bune" sau, altfel spus, a bogătașilor care erau mult prea preocupați de cîștiguri și se situau atît de departe de lumea Euterpei !

În schimb, subsemnatul a avut fericitul prilej să-i urmărească cariera strălucitoare, începînd încă din anul 1950, cînd am venit la București și am devenit elevul marilor compozitori din generația enesciană, Mihail Jora și Mihail Andricu. Amîndoi profesorii — cărora le datorez foarte mult în formarea mea de creator — iubeau opereta, Mihail Jora, mai mult cea vieneză, Mihail Andricu, mai mult pe cea franceză, dar și unul și altul socoteau, ca și George Enescu, că un bun interpret vocal nu poate fi insensibil față de acest gen atît de popular. L-au apreciat în mod deosebit pe Ion Dacian și m-au determinat să-i urmăresc spectacolele.

N-am să uit niciodată verva și strălucitoarea tehnică vocală, prin intermediul cărora interpreta — fascinant ! — rolul principal din *Văduva veselă*. Aria cea mare din *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino era valorificată admirabil ; Ion Dacian se contopea pînă la identificare cu tragedia Porumbescului, cu lupta unui popor împilat de veacuri, dar încrezător în vremurile senine ce vor veni. A știut să releve acea ambianță pastorală, dar, în același timp și forța dramatică pe care o reclama rolul principal din *Plutașul de pe Bistrița*, creație splendidă a amicului său, compozitorul bănățean Filaret Barbu. I-a adus un vibrant omagiu lui Ion Vidu, altui mare muzician bănățean, tălmăcind la un înalt grad de măiestrie rolul principal din *Ana Lugojana*. Multe roluri au fost adîncite de Ion Dacian, încît opereta românească din zilele noastre se leagă granitic de activitatea sa, desfășurată într-un ritm trepidant.

Ion Dacian a fost convins că prin muzică oamenii se înfrățesc, prin muzică și, mai ales prin cîntecul larg accesibil, dispare ura, urîciunea, invidia, deoarece, după cum spuneam și în alte scrieri ale mele, *nu se poate cînta și urî în același timp !* Ion Dacian a regizat admirabil cîteva spectacole, reliefînd estetica sa solară, o estetică izvorîtă din înalte idealuri umaniste, o estetică străină de acea autonomie a frumosului, o estetică identificată unei arte cu tendință, în sensul elevat al noțiunii, iar sub acest raport el continuă creator pe toți marii artiști ai teatrului nostru liric.

Muncind intens și neglijîndu-și sănătatea, Ion Dacian s-a îmbolnăvit grav și a ieșit mult prea devreme din lumea operetei. În ultimii ani ai vieții, artistul s-a luptat din răsputeri cu o boală necruțătoare, urmărind însă evoluția tinerilor artiști pe care i-a îndrumat cu o nobilă dăruire : Cleopatra Melidoneanu, Dorin Teodorescu și mulți alții care-i vor rămîne recunoscători. A părăsit această lume, neavînd timp să-și publice memoriile, care sîntem convinși că vor rămîne un document prețios pentru istoria muzicii românești. Deoarece, cînd îi rostim numele, noi cei ce l-am cunoscut și l-am iubit, rostim nu numai un nume simbol al unui tenor liric care a fost expresia fidelă a eleganței scenice dublată de o fremătătoare expresivitate vocală, ci și numele simbol al muzicianului român patriot, venit din Transilvania lui Avram Iancu, a lui George Coșbuc, a lui Octavian Goga, a lui Lucian Blaga, a lui Marțian Negrea, care și-a însușit sensul sublim al cuvintelor „Craiului munților" — nepieritorul Avram Iancu — în virtutea căruia „există ceva mai puternic decît vîrsta, este neamul nostru cel fără de vîrstă, ca apa, ca muntele, ca soarele !"

Doru POPOVICI

Din activitatea uniunii compozitorilor

Cenacluri

Cenaclul din 16 noiembrie a dezbătut problema *Originalității și stilului în muzica ușoară*, axîndu-se pe exigența realizării muzicale compoziționale și a alegerii textelor de valoare artistică. Au prezentat referate compozitorii Vasile Șirli, Alexandru Mandy, Laurențiu Profeta.

★

Seara de muzică și poezie organizată în cenaclul din 30 noiembrie a atras participarea numeroasă a membrilor Uniunii, prin varietatea și valoarea evidentă a lucrărilor selecționate cu deosebită competență și prezentate cu multă sensibilitate poetică și vervă reportericeasă de compozitorii Felicia Donceanu și Nicolae Coman. Programul a cuprins o selecție de piese corale, lieduri și cîntece de muzică ușoară compuse pe versurile poeților Lucian Blaga, Ion Minulescu, George Bacovia și Tudor Arghezi. Astfel, au putut fi audiate corurile : *La curțile dorului* de Sigismund Toduță, *Veniți după mine, tovarăși !* de Tudor Jarda și *Catren* de Doru Popovici, liedul *Cîntecul somnului* de Adrian Iorgulescu, cîntecele de muzică ușoară *Femeie* de Henry Mălineanu și *Strofe* de Florin Bogardo. Dintre lucrările inspirate de versurile lui Ion Minulescu au fost audiate corurile : *Cîntec de leagăn* de Hilda Jerea și *Nu te apropia de mînăstire* de Liviu Ionescu, liedul *Vara în capitală* de Mircea Chiriac, cîntecele de muzică ușoară *Nu-i cer nimic* de Laurențiu Profeta și *Cînta un matelot* de Vasile Veselovschi. Versul bacovian a fost reprezentat prin poemul vocal-simfonic *Panoramă* de Mircea Chiriac, corul *Doina* de Vasile Herman, liedurile *Note de primăvară* de Mihail Jora, de Hilda Jerea și de Cristian Petrescu, precum și prin cîntecele de muzică ușoară *Monosilabe de toamnă* și *Note de primăvară* de Edmond Deda.

Seara de muzică și poezie s-a încheiat cu audiția unor lucrări compuse pe versuri de Tudor Arghezi : corurile *Ghicitoare* de Dan Voiculescu, *Bănuțul* de Dan Buciu, *La coasă* de Diamandi Gheciu și *Creion* de Myriam Marbe, liedurile *Paza bună* și *O lăcustă* de Carmen Petra-Basacopol și cîntecul de muzică ușoară *Cuiul* de Vasile Șirli. S-a confirmat încă o dată importanța unui text poetic valoros în compunerea unei lucrări muzicale de valoare, valențele noi pe care poezia le cîștigă, printr-o măiestrită tratare componistică, în diversitatea genurilor muzicale prezentate.

★

Secția de muzică didactică și pentru copii a organizat pe data de 7 dec 1981, în sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" un binevenit concert de muzică pentru pionieri și șoimii patriei, menit a face cunoscute publicului noile creații de gen dedicate copiilor, interpretate chiar de aceștia, cu multă dăruire și talent. Publicul a aplaudat cu căldură evoluțiile celor cinci formații prezente pe podium și totodată creațiile compozitorilor noștri prezentate de acestea. Formația corală „Greierașul" a Liceului de muzică „George Enescu", dirijor Daniela Tudorancescu Grigore, a interpretat cîntece de : Dan Buciu — *În grădina mea*, pe versuri de Ana Blandiana ; Alexandru Pașcanu — *Să cîntăm rîntinerește*, pe versuri de Georgeta Moraru și *Unu, doi*, pe versuri de Alexandru Pașcanu ; Liviu Comes — *Iepurilă în grădină* și *Grivei și Azorel*, pe versuri de Felicia Donceanu ; Teodor Bratu — *Doarme păpușa ;* Daniela Tudorancescu Grigore — *De ziua mea*. Programul corului Liceului „Ion Creangă", dirijat de Popescu N. Constantin, a inclus lucrări de : Ion Pelearcă — *Sîntem pionieri ;* Anton Dogaru — *Dunăre, potecă lină ;* Irina Odăgescu — *Cîntînd plaiul Mioriței* (versuri de Nicușor Constantinescu) ; Constantin Popescu — *Pace vor copiii lumii* (versuri de Constantin N. Popescu) ; Liviu Comes — *Glasul popoarelor* (versuri de Mihai Beniuc). A urmat evoluția corului Școlii generale nr. 162, dirijat de Victor Gorga, care a interpretat coruri de : Valentin Petculescu — *Sat în iarnă* (versuri de Radu Cîrneci) ; Alexandru Velehorschi — *Florile patriei* (versuri de Eugen Frunză) ; Dan Voiculescu — *Ghicitoarea* (versuri de Tudor Arghezi) ; Florin Comișel — *Carte scumpă* (versuri de Victor Tulbure) și Max Eisicovici — *Merge rața la știubei.* Concertul a continuat cu formațiile corale ale Liceului de muzică „George Enescu" ; prima, dirijată de Eleonora Tomescu a interpretat lucrările : *Toccatina* de Doina Rotaru, *Să cînte copiii* de Laurențiu Profeta (versuri de Constantin Cîrjan), *Cîntecul mamei,* muzica și versurile de Iovan Miclea și *Cîntec de steag,* muzica și versurile de Nina Cassian, iar cea de-a doua formație, „Viva la musica", dirijată de Constantin Drăgușin, a interpretat lucrările : *Noi, copiii pace vrem* de Gheorghe Bazavan (versuri de V. G. Cozma), *Anotimpurile* (Toamna-Iarna) muzica și versurile de Carmen Petra-Basacopol, *La noi* de Cristian Al. Petrescu (versuri de Ion Brad) și *Moină* de Ștefan Andronic (versuri de George Bacovia). Tinerii interpreți au fost răsplătiți de către Uniune, pentru frumoasa și bogata lor activitate corală, dovedită în concertul susținut, cu seturi de cărți muzicale incluzînd cîntecele și corurile dedicate lor de compozitorii noștri contemporani. Cenaclul a constituit, astfel, o fructificare atît a muncii de creație, cît și a actului interpretativ, probînd valoarea lor în continuă evoluție.

M. M.

Cluj-Napoca

La 2 noiembrie 1981 a avut loc un cenaclu cu lucrarea *Prolegomene I* — pentru cvartet de coarde și pian, „In memoriam George Enescu" de Cornel Țăranu. ● La 7 noiembrie 1981 a avut loc *Ziua muzicii,* în cadrul *Decadei culturii clujene.* Ea a înscris în program un simpozion de muzicologie dedi-

cat centenarului Enescu-Bartók. Au prezentat comunicări : S. Toduță, R. Ghircoiașiu, Tr. Mîrza, I. Szenik, V. Medan, Fr. László, V. Timaru, M. Bejinariu, Șt. Almási. A fost organizat apoi un concert-cenaclu cuprinzînd noi lucrări camerale ale compozitorilor clujeni. ● La 9 noiembrie 1981, cenaclul Filialei a fost dedicat lucrărilor componistice ale elevilor Liceului de artă din Cluj-Napoca. Prezentarea profesorului Emiliu Dragea — îndrumătorul acestor elevi — a punctat problemele pregătirii la nivel școlar a viitorilor compozitori. ● Cenaclul din 23 noiembrie a dezbătut o nouă lucrare pentru vioară și pian a compozitorului Ede Terenyi : Suita *Alb-Negru*. ● Cenaclul din 30 noiembrie a fost dedicat unei teme folclorice ; cercetătorul Virgil Medan a vorbit despre melodiile de joc bătrînesc din Transilvania.

Cu ocazia vizitei la Cluj-Napoca a trei compozitori din R.S.S. Moldovenească (Vladimir Rotaru, Pavel Rivilis și George Neaga) Filiala a organizat un concert cameral în colaborare cu Conservatorul „George Dima", prezentînd creații ale oaspeților.

Dan VOICULESCU

Timișoara

Privitor la activitatea desfășurată în cadrul filialei Uniunii compozitorilor din Timișoara, secretarul filialei Ion Crișan, ne informează : Filiala patronează un ciclu de prelegeri ce au loc la cercul de muzică al Liceului industrial nr. 5 din localitate. Temele abordate pînă acum au fost : *110 ani de la înființarea societății „Filarmonica" la Timișoara și Muzica de operă : uvertura, preludiul aria, recitativul.* Conferențiar — Rodica Giurgiu, muzeograf, colaborator al cenaclului de muzicologie. În plenara filialei, ce a avut loc pe data de 11.XI. 1981 s-a adoptat un plan cuprinzător privind sarcinile și angajamentele compozitorilor și muzicologilor în activitatea de creație și social-culturală. A fost organizată pe data de 7 decembrie o audiție-dezbatere a oratoriului *Pe urmele lui Horea* de Sigismund Toduță, invitat fiind compozitorul Vasile Herman din Cluj-Napoca.

N. B.

Brașov

Cenaclul brașovean al Uniunii compozitorilor după cum ne informează Gemma Zimveliu, muzicolog, desfășoară o activitate susținută. Desprindem din concluziile ultimei întîlniri a membrilor săi avîntul *creației corale* reprezentată mai ales prin cîntece patriotice și prelucrări de melodii populare (Constantin Catrina, Gheorghe Sebeșanu, Ion Criveanu), prin coruri de cameră (Dorel Munteanu) și unele forme corale mai ample (Valentin Munteanu) ; lărgirea cercului de compozitori de *muzică ușoară* (Dan Pavelescu, Valentin Munteanu : tinere talente) ; intensificarea *activității muzicologice*, în mare parte legată de Centenarul „George Enescu" (Gemma Zimveliu, Constantin Catrina) ; L. Teodor Teclu, Ilie Dumitrașcu, Aurel I. Brumaru, Viorel Ardeleanu, Ermil Rădulescu depun o susținută activitate critică și eseistică-muzicală în presa locală ; compozitorul Cornel Pietroșanu se manifestă mai ales în *domeniul cameral*, cu succes. Cenaclul își propune sprijinirea organizării unei stagiuni muzicale permanente la Făgăraș, reluarea activității Ateneului popular din Rupea, organizarea unui ciclu de audiții pentru elevi cu tema *Muzica și educația patriotică a tineretului* la Biblioteca județeană din Brașov, sprijinirea cercului de muzică de la Casa Armatei... Realizări și inițiative meritorii ce se cer permanent amplificate.

N. B.

Buzău

Ziua de 12 noiembrie 1981 se înscrie, ca o filă importantă în calendarul cultural al Buzăului, această zonă atît de bogată și fertilă sub raport muzical (ne gîndim în primul rînd la creația folclorică fără însă a neglija nici actele de cultură ce s-au realizat și se realizează aici). Buzoienii depun un zel deosebit ca să suplinească lipsa unor instituții muzicale profesioniste prin dezvoltarea acordată artei amatoare, domeniu în care, beneficiind și de sprijinul calificat al cadrelor didactice de la Școala de muzică și Școala populară de arte (absolvenți de Conservator) au obținut reușite notabile. Ultima ediție a Concursului desfășurat în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României" a adus o colecție frumoasă de premii pentru formațiile corale, camerale și pentru soliștii județului Buzău. Tot în cadrul acestei ediții o serie întreagă de compozitori locali au reușit să se evidențieze prin prezența lucrărilor lor în programele formațiilor buzoiene sau în finala concursului de creație. Toate aceste eforturi creatoare, meritorii de cele mai multe ori, s-au desfășurat însă destul de întîmplător, prin simple acțiuni individuale, neconcertate și nesprijinite corespunzător. În plus, lipsa unei îndrumări calificate într-un domeniu atît de pretențios cum este acela al creației muzicale a atîrnat greu în balanța valorică a multor lucrări ce s-au ivit aici. Iată de ce creatorii (amatori) de muzică, sprijiniți de Comitetul județean de Cultură și Educație Socialistă, beneficiind și de ajutorul și bunăvoința organelor locale de partid, au hotărît înființarea unui cenaclu de creație muzicală. Bucurîndu-se de patronajul Uniunii Compozitorilor (materializat prin alegerea compozitorului Vasile Timiș drept președinte de onoare și asigurîndu-și sprijinul profesional al unor compozitori cu mare experiență ca George Derițeanu, Gheorghe Bazavan și alții) cenaclul buzoian și-a semnat actul de naștere. Din Regulamentul de organizare și funcționare al cenaclului reținem obiectivele mai importante pe care și le propune :

— Să contribuie la îmbogățirea vieții spirituale a municipiului și județului Buzău prin modalități specifice.

— Să sprijine prin toate mijloacele orice formă de activitate muzicală a oamenilor muncii, să contribuie la educarea estetică, etică și patriotică a acestora.

— Să întreţină legături cu celelalte cenacluri muzicale din ţară, cu Uniunea Compozitorilor, I.C.E.D., cu Centrele de îndrumare a creaţiei populare şi mişcării artistice de masă.

Din cenaclul constituit fac parte oameni ai muncii de diferite profesii, toţi avînd preocupări în domeniul creaţiei muzicale : profesorii de muzică (cu calificare în domeniul pedagogic sau instrumental, deci fără a fi absolvit o secţie de profil componistic), majoritatea numerică, vor avea fără îndoială rolul hotărîtor în bunul mers al cenaclului, eforturile lor pe acest plan muzical putînd determina o evoluţie favorabilă a activităţii de creaţie. Conducerea cenaclului va fi asigurată de profesorul Ştefan Stănescu (preşedinte) şi directorul centrului de îndrumare a creaţiei populare Eusebiu Simionovici, doi dintre creatorii buzoieni care deja s-au distins prin activitatea lor.

Momentul constituirii cenaclului a fost urmat de un scurt recital în care am ascultat excelentul grup coral cameral feminin „Incantaţii" condus de Gabriel Popescu (un dirijor cu o mînă foarte precisă dar sensibilă în acelaşi timp) interpretînd lucrări pretenţioase de Doru Popovici, Vasile Timiş, George Marcu iar apoi remarcabilul duo instrumental Sorin Melinte (pian) şi Valerică Stan (flaut), care au probat deosebite calităţi tehnice şi muzicale — (adaug şi apariţia solo a lui Sorin Melinte într-o excelentă versiune a *Toccattei* de Enescu).

A fost o seară de frumoasă ţinută muzicală care a deschis şi nobile promisiuni viitorului creaţiei buzoiene. Aşteptăm împlinirea lor cu încrederea în forţa creatorilor muzicali buzoieni, capabilă să-şi depăşească simpla condiţie de... amatori, prin realizări de marcă.

Dan BUCIU

Constanţa

În toamna anului 1980, cu prilejul aniversării a 75 de ani de existenţă a Corului mixt al Casei de cultură din Cernavodă — prestigioasa formaţie de amatori din jud. Constanţa, care a luat fiinţă sub bagheta primului ei dirijor, ilustrul compozitor român şi fiu al „Dobrogei de aur", Ioan D. Chirescu — din iniţiativa Cenaclului muzical „Ioan D. Chirescu" din Constanţa, cu sprijinul organelor judeţene de partid şi de stat şi sub auspiciile Comitetului Judeţean de Cultură şi Educaţie Socialistă din Constanţa şi a Centrului judeţean de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de mase, a fost declanşat, pentru început pe plan judeţean, festivalul-concurs de creaţie şi interpretare a muzicii corale româneşti „Ioan D. Chirescu", menit a stimula şi promova arta corală de amatori din municipiul şi judeţul Constanţa, ca şi din întreaga ţară, în cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României".

Prima ediţie a acestui prestigios festival-concurs al muzicii corale de pe meleagurile Pontului Euxin de azi, a avut loc pe ziua de 22 noiembrie 1981, în cadrul manifestărilor dialogului cultural cu viaţa, „Pontica 81". Ea s-a desfăşurat în noua Casă de cultură a Sindicatelor din Medgidia, în prezenţa unui numeros public meloman şi a unei delegaţii a Uniunii compozitorilor din R. S. România, alcătuită din compozitorii Dragoş Alexandrescu, Mircea Neagu şi Iovan Miclea, cu participarea celor mai valoroase formaţii corale şi grupuri vocale de amatori din municipiul şi judeţul Constanţa, laureate sau distinse cu premii la Festivalul naţional „Cîntarea României".

Programul primei ediţii a Festivalului „Ioan D. Chirescu" care a marcat şi declanşarea fazei de masă a celei de a IV-a ediţii a Festivalului naţional „Cîntarea României", a fost deschis prin cuvîntul omagial al prof. Eugen Marinescu, directorul Centrului judeţean de îndrumare a creaţiei populare, şi al compozitorilor Dragoş Alexandrescu, preşedintele Cenaclului muzical constănţean „Ioan D. Chirescu", şi Iovan Miclea, de la Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu". El a cuprins, în primul rînd, valoroase lucrări create de marele compozitor de cîntece de mase, Ioan D. Chirescu, printre care sînt demne de semnalat cîntecele *Dobrogea de aur*, în interpretarea Coralei mixte „Vox Maris" a Şcolii Populare de Artă din Constanţa (dirijor Boris Cobasnian), şi a corului mixt „I. D. Chirescu" al Casei de cultură din Cernavodă condus de dirijorul prof. Eliade Buciuc, *Mama* în interpretarea Corului de cameră „Pontica" al sindicatului Învăţămînt din Constanţa (dirijor prof. Em. Frusinescu), *Ne chemă albastrul din zare*, interpetat de corul mixt al Sindicatului Direcţiei Regionale C.F.R. Constanţa (dirijor, prof. Dem. Diaconescu), *Cîntec de leagăn*, transpus cu duioşie şi acurateţe de către grupul coral al Cooperativei „Îmbrăcămintea" şi Corul de femei al Sindicatului Întreprinderii Integrate de Lînă din Constanţa (dirijori Em. Frusinescu şi respectiv Dem. Diaconescu).

În afara unor valoroase piese corale destinate patriei, partidului, păcii şi oamenilor muncii, înscrise în repertoriul formaţiilor corale participante la Festival, printre care menţionăm lucrările *Ad pacem* de Liviu Borlan şi *Foi de toamnă* de Mircea Neagu (Corala „Vox Maris"), *Suita din Oaş* de Dariu Pop, *Chindia* de Al. Paşcanu şi *Freamăt de codru* de Paul Constantinescu (Corala „Pontica"), *Jocul ţesătoarelor* şi *Cîntecul drumului de fier* de Dem. Diaconescu (Corurile Integrata de lînă şi C.F.R. Constanţa), *Legenda*, *Du-mă dorule* şi *Dobroge, mîndră grădină*, poeme corale de Dragoş Alexandrescu (grupurile vocale ale Coop. „Înainte" şi „Îmbrăcămintea"), *Partid, stegar neînfrînt* de Mircea Neagu (Corul CFR) şi altele, Festivalul „Ioan D. Chirescu" a prilejuit şi apariţia pe podiumul de concert a unor piese corale în primă audiţie, aşa cum au fost cîntecele *Vox Maris* de Boris Cobasnian şi *Omagiu Preşedintelui ţării* de Aurel Manolache, *Stegarului ţării* de I. D. Chirescu şi *Dorul marinarului* de Nicolae Popescu-Galicea, *Slăvim partidul* de Gheorghe Bazavan şi cîntecul de pace *„Soare, soare, frăţioare"* de Em. Frusinescu, pe versuri de Dem. Diaconescu, marcînd preocuparea formaţiilor corale constănţene de a promova cîntecul nou din Dobrogea de aur şi patria noastră socialistă.

A fost o prestigioasă manifestare muzicală, de bun augur, care, cu siguranţă, la viitoarea sa ediţie, cînd festivalul-concurs de creaţie

și interpretare a muzicii corale românești „Ioan D. Chirescu" va căpăta un caracter competitiv și interjudețean, se va înscrie la loc de frunte în suita manifestărilor muzicale de presigiu din jud. Constanța și din patria noastră socialistă.

Prof. **Dem. DIACONESCU**

Sibiu

Membrii Cenaclului din Sibiu al Uniunii compozitorilor au colaborat la publicarea unui volum de *Cîntece pentru fanfară*, editat de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Sibiu. Lucrarea a apărut la sfîrșitul lunii noiembrie 1981 și cuprinde creații și prelucrări ale ocmpozitorilor : Cornel Arion, Gheorghe Șoima și Ion Ursu, precum și ale colaboratorilor cenaclului : Karl Fisi, Vasile Moldovan, Iorgu Sandu, Constantin Iridon și Michael Hiesch ; de asemenea, ale compozitorului Horea Ardeleanu. Volumul poartă titlul : *Jurămîntul munților Carpați către Țară*, după cîntecul cu același nume de Nicolae Suciu pe versurile lui Adrian Păunescu.

Colecției îi conferă valoare și faptul că în ea vede lumina tiparului un foarte expresiv *Marș funebru*, scris cu aproape o sută de ani înainte de către muzicianul trompetist Netti Muntean ; orchestrația : Gh. Șoima (O gravă eroare de tipar, corectată în erată, atribuie piesa exclusiv orchestratorului).

Gheorghe ȘOIMA

★

Marți, 24 noiembrie 1981 a avut loc la Sibiu un concert comemorativ prilejuit de cea de a 50-a aniversare a corului „Bach".

Formație de prestigiu a vieții muzicale locale și naționale, corul „Bach" în decursul celor 50 de ani de activitate a prezentat în primă audiție lucrări de seamă din repertoriul muzical românesc și universal dintre care dacă ar fi să menționăm numai : *Missa în si minor* și *Magnificat* de Bach, *Samson, Triumful timpului și adevărului* și *Susanna* de Händel, oratoriile *Zorile de aur* de *Gh. Dumitrescu, Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, *Balada pentru cor, bariton și orchestră* de Mihail Jora, *Cantata păcii* și *Cantica humana* de Fr. Xav. Dressler am întocmi o listă sumară.

Cu ocazia semicentenarului constituirii sale îi urăm noi și remarcabile succese.

N. B.

Craiova

În cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", între 21 noiembrie și 5 decembrie 1981 s-a desfășurat cea de a X-a ediție jubiliară a Festivalului „Craiova muzicală". Organizat sub auspiciile Comitetului de Cultură și Educație Socialistă a județului Dolj, festivalul s-a bucurat de largul concurs al Filarmonicii „Oltenia", Teatrului liric și Cenaclului compozitorilor și muzicologilor din Craiova.

Printre numeroasele manifestări susținute de către formațiile și soliștii vocali și instrumentali din localitate, festivalul s-a bucurat de notabile prezențe atît din țară, cît și de peste hotare.

La această ediție jubiliară, Cenaclul craiovean și-a dat o substanțială contribuție. Astfel, la concertul coral a cappella, susținut de către Corul Filarmonicii (dirijor Alexandru Racu), în program au figurat și lucrări, în primă audiție, ale compozitorilor craioveni, care s-au bucurat de o largă audiență.

În cadrul Simpozionului de muzicologie, organizat de Filarmonica „Oltenia" și Cenaclul Craiova, cu sprijinul Uniunii compozitorilor s-a dezbătut tema : *Centenarul Enescu și Craiova — tradiție și continuitate muzicală*. La Simpozion au prezentat comunicări muzicologii : Gheorghe Ciobanu, Alfred Hoffman, Edgar Elian, Titus Moisescu, Alexe Buzera și Gheorghe Fabian. Vorbitorii au relevat puternicile tradiții muzicale în Craiova primelor decenii ale secolului XX, perioadă în care George Enescu a poposit în nenumărate rînduri în Bănie, dînd concerte și recitaluri organizate de către societățile muzicale „Filarmonica", „Hora" și „Armonia".

În mod deosebit, a fost reliefată activitatea muzicală în anii socialismului, cînd au luat ființă în Craiova instituții muzicale cu caracter profesionist care, alături de formațiile de amatori ale sindicatelor, studenților și elevilor, desfășoară o prodigioasă activitate muzicală, mărturie fiind nenumăratele premii și titluri obținute la diferite concursuri, precum și cele cîștigate în cadrul celor trei ediții ale Festivalului Național „Cîntarea României".

Boris CHELARU

Dezbateri

La data de 14 decembrie 1981 a avut loc plenara lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor cu următoarea ardine de zi :

— Dezbaterea unui material privind desfășurarea celei de a 3-a ediții a „Cîntării Romjniei" susținut de dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor.

— Acordarea premiilor Uniunii și ale celei de a 3-a ediții a „Cîntării României", pentru lucrări de compoziție și muzicologie.

— Planul general de activitate al Uniunii pentru perioada ianuarie—iunie 1982.

— Noi primiri și definitivări de membri.

— Planul relațiilor cu străinătatea al Uniunii pentru anul 1982 și alte probleme curente.

În legătură cu principalele aspecte suscitate de referatul privind desfășurarea „Cîntării României" la cea de a 3-a ediție, au luat cuvîntul compozitorii D. Botez, C. Țăranu, D. Capoianu, L. Comes, I. Hencz, Mișu Iancu, Carmen Petra-Basacopol, D. Stancu, R. Paladi, T. Bratu și N. Brînduș. Ei au adîncit și nuanțat o serie de tematici și au făcut propuneri.

N. B.

Stagiune camerală

În colaborare cu Consiliul Culturii și Educației Socialiste și cu Comitetele județene de cultură și educație socialistă Vrancea, Argeș și Ialomița, Uniunea compozitorilor a inițiat încă din anul precedent o stagiune camerală în capitalele respective de județ : Focșani, Pi-

teşti şi Slobozia în vederea suplinirii lipsei unor instituţii muzicale profesionale din aceste localităţi.

Şi-au dat concursul artişti de frunte ai Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti, solişti şi formaţii de renume din Capitală şi din alte centre culturale ale ţării.

Concertele, care cuprindeau în egală proporţie capodopere ale muzicii universale şi româneşti au fost comentate de muzicologi şi compozitori de frunte urmărindu-se ca atare o educaţie generală, bine îndrumată, a publicului spectator — format în egală măsură din melomani şi tineret — dornic de cultură şi frumos. Ele s-au axat pe o serie de tematici, urmărite în cicluri, în care — pentru precedenta stagiune — a strălucit numele lui George Enescu alături de majoritatea discipolilor săi din toate generaţiile muzicii româneşti de azi şi de ieri.

Acţiunea continuă şi, sub acelaşi patronaj, sperăm, se va extinde şi în alte judeţe.

N. B.

O universitate sătească de muzică

O universitate sătească de muzică reprezintă o experienţă nouă pentru muzicieni atît prin obiectivele ei cît şi prin natura „auditoriului", a celor meniţi să o frecventeze. Universitatea de acest fel, înfiinţată recent în comuna Marga din judeţul Caraş-Severin (precedată, cronologic, de cea din Scorniceşti), prin colaborarea dintre Uniunea compozitorilor şi Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă şi, evident, cu sprijinul forurilor locale şi prin entuziasmul nedezmînţit al profesorului, dirijorului şi muzicologului Dumitru Jompan, şi-a propus, în cadrul unor întîlniri lunare, să faciliteze într-un cadru organizat, întîlniri între compozitori, muzicologi şi interpreţi pe de o parte, şi artiştii amatori, corişti, elevi şi cadre didactice, pe de alta. Mai mult decît expunerile însoţite de exemplificări muzicale (la prima „lecţie" ele au fost susţinute de către preşedintele Uniunii compozitorilor Petre Brâncuşi, criticii Smaranda Oţeanu şi Silviu Gavrilă precum şi de semnatarul acestor rînduri), un rol important revine schimbului direct de opinii dintre profesionişti şi neprofesionişti, care să contribuie la lărgirea orizontului muzical al celor din urmă. Tematica Universităţii se va orienta deci consecvent spre specificul muncii artistice desfăşurate în cadrul societăţii corale „Mărgana" şi a corului de copii din localitate (una dintre formaţiile cele mai bine cotate în ultima vreme, aşa cum a dovedit-o ultima ediţie a Festivalului „Cîntarea României"). Marga a devenit, dincolo de reputaţia unui centru muzical şi un cadru propice activităţilor artistice complexe, dovadă fiind şi prezentarea, cu acelaşi prilej al deschiderii Universităţii, a unor filme realizate de cunoscutul Cineclub de la Oţelul Roşu, a unor noi lucrări de poezie şi proză într-un cenaclu (la care au citit din lucrările lor Mihai Deleanu, Octavian Dochin şi Ion Preda) şi a unei suite de tablouri aparţinînd tînărului pictor amator Florin Jompan.

Cu prilejul „Zilelor culturii la Caransebeş", delegaţia Uniunii compozitorilor a mai avut şi un schimb de opinii cu învăţătorii, profesorii de muzică şi elevii Liceului pedagogic din localitate.

Gheorghe FIRCA

Bihor

În zilele de 19—20 decembrie 1981 a avut loc în judeţul Bihor cea de a XIV-a ediţie a tradiţionalului festival „Zilele culturii populare bihorene". El s-a desfăşurat la Oradea şi Beiuş şi în circa 40 de comune din judeţ. Au participat ca invitaţi ai organelor judeţene de cultură compozitorii Nicolae Brînduş, Hans Peter Türk şi Valentin Timariu.

Înscrise într-o serie de ample manifestări de artă şi cultură, profesionistă şi amatoare, ce se desfăşoară în cadrul Festivalului Naţional „Cîntarea României", „Zilele culturii populare bihorene" au cuprins o serie de comunicări şi referate ce s-au susţinut la Muzeul Ţării Crişurilor, tratînd diverse teme etnografice, versinajul unei prestigioase expoziţii privind arta populară bihoreană contemporană, o expoziţie de carte de folclor şi etnografie şi, mai ales, o serie de spectacole folclorice de cînt şi joc popular. Ele au avut loc la Oradea — sub forma unui concert-spectacol intitulat *Poftiţi la şezătoare* la care şi-au dat concursul artişti populari cunoscuţi publicului local şi din întreaga ţară — şi la Beiuş unde s-a organizat, sub patronajul Centrului de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă Bihor, a Casei de cultură şi a Casei Pionierilor din Beiuş, un impresionant spectacol al datinilor şi obiceiurilor populare din zona Beiuş-Vaşcău. El a fost precedat de o paradă a portului popular şi de un alai al obiceiurilor şi datinilor populare ce s-a desfăşurat pe principalele străzi ale oraşului.

O zonă de inestimabil colorit şi artă folclorică *vie* ce se valorifică şi azi ca şi ieri sub o îndrumare competentă ce s-ar cere şi mai intens sprijinită de specialişti autorizaţi, sens în care patronajul Uniunii compozitorilor — solicitat de organele locale de Cultură şi Educaţie Socialistă — al vieţii muzicale din Bihor nu va putea decît să-şi aducă un aport important.

N. B.

CURS DE ESTETICĂ MUZICALĂ

Am asistat în după amiaza zilei de 21 decembrie 1981, la deschiderea cursului de estetică muzicală pe care compozitorul Doru Popovici l-a organizat şi susţinut în sala Dalles.

Pe un ton cald, apropiat, el a expus în faţa celor prezenţi scopul acelei manifestări ce s-a dovedit de maxim interes şi accesibilitate: abordarea unor problematici mai puţin cunoscute publicului larg privind corelaţia dintre arta sunetelor şi celelalte arte, precum şi cunoaşterea concepţiilor despre muzică existente în toate epocile creatoare.

Pe marginea primei teme: *Locul muzicii în sistemul artelor* vorbitorul a realizat o privire de ansamblu asupra celor mai importante coordonate ce compun estetica muzicală, elucidînd şi demonstrînd raportul existent între anumite elemente de ordin strict muzical şi

cele specifice altor discipline. A fost relevată, în acest sens, importanța și mai mare ce trebuie acordată în învățămîntul nostru, muzicii, educației tineretului spre a iubi frumosul, adevărul și binele, a cunoaște valorile spirituale ale poporului nostru și ale umanității.

Întreaga audiență a admirat și aplaudat concepția, conținutul și calitatea programului artistic ce a urmat, o reușită îmbinare între poezie și muzică. Am urmărit, mai întîi, evoluția actriței Mariana Cercel recitînd cu sensibilitate din versurile poetului Nicolae Dragoș ; apoi violoncelista Anca Vartolomei acompaniată la pian de Magda Buciu, ambele profesoare la Liceul de muzică, au prezentat un micro-recital de o înaltă ținută cuprinzînd piese de Bach, Fauré, Doru Popovici.

Au urmat cîțiva tineri, elevi ai profesorului Constantin Nițu. Astfel, i-am ascultat cu interes și admirație pe Roxana Gîrceag, în vîrstă de numai 12 ani, dar demonstrînd încă de pe acum o concepție artistică în plină evoluție în interpretarea unei pagini pianistice bartokiene, și pe pianistul Dan Dediu ce ne-a relevat talentul componistic al regretatului Tudor Dumitrescu și pe care compozitorul Doru Popovici l-a evocat cu o deosebită sensibilitate în cîteva cuvinte, numindu-l „Labiș al muzicii românești".

Constantin Sandu, elev în clasa a XII-a, de pe acum posesor a două premii internaționale, a făcut din nou dovada talentului său prin frumoasa interpretare a *Fanteziei* de Chopin.

Profesoara Oana Velcovici a încheiat programul muzical al acelei reușite după-amiezi cu *Pavana* de George Enescu stabilind, sensibilă, o tainică legătură cu publicul și întărind astfel credința iubitorilor de frumos în necesitatea și eficiența unor asemenea manifestări pe care le dorim cu toții cît mai numeroase.

Constanța BOTEZ-NIȚĂ

Simpozion internațional

În zilele de 8 și 9 decembrie 1981, la Moscova a avut loc un simpozion consacrat unor probleme actuale ale criticii muzicale. Invitații — redactori ai revistelor muzicale din diferite țări socialiste. Din partea României au participat George Draga și Michaela Roșu. Au mai participat reprezentanți din Cuba, R. P. Bulgaria, R. D. Germană, R. P. Polonă, R. P. Ungară, R. P. Mongolă, Vietnam, U.R.S.S. și din alte țări.

Constituind un fructuos schimb de vederi și experiențe, Simpozionul, axat în principal pe critica muzicală — calitate și pondere în impunerea în conștiința publicului larg a adevăratelor valori artistice — a constituit și cadrul de afirmare al unor importante idei aparținînd unor domenii colaterale dar convergînd spre subiectul propus : educație, sociologie, curente muzicale contemporane, fenomenul muzicii pop, estetică.

Întîlnirea a constituit totodată un necesar prilej de cunoaștere reciprocă a vieții muzicale din țările participante.

M. R.

Vizita delegației tinerilor compozitori sovietici

În luna noiembrie 1981, Uniunea compozitorilor a primit vizita unei delegații de compozitori sovietici, participanți la întîlnirile anuale dintre tinerii compozitori din România și Uniunea Sovietică, întîlniri intrate deja în tradiția legăturilor culturale dintre cele două țări. Grupul compozitorilor oaspeți, reprezentînd diferite centre muzicale din mai multe republici unionale, a fost alcătuit din Vladimir Komarov și Serghei Jukov (Moscova), Frangiz Ali-Zader (Baku), Alo Poldmäe (Tallin) și Serdar Muhatov (Așhabad).

Întîlnirea s-a desfășurat de-a lungul mai multor zile de audiții, urmate de o discuție pe marginea lucrărilor prezentate, un schimb de opinii pertinent și util compozitorilor participanți. Din creația compozitorilor oaspeți s-au audiat : *Concert pentru 7 instrumente*, poemul simfonic *Fiul Măreței Rusii* și *Sărbătoare la sat*, pentru orchestră de instrumente populare de Vladimir Komarov, *În maniera lui Gabil*, pentru violoncel și pian și *Cvartet de coarde* de Frangiz Ali-Zader, *Vai cîntecelele mele*, lucrare pentru teatru instrumental de Serghei Jukov, *Sonata pentru vioară și pian* și suita *Castelele Loirei*, pentru două piane, de Alo Poldmäe, *Simfonia de cameră* de Serdar Muhatov. Dintre compozitorii români, și-au prezentat lucrări Cristian Brâncuși *(Variațiuni pentru violoncel solo)*, Costin Cazaban (*Zig-zag* pentru doi contrabași), Cristian Alexandru Petrescu (*Cimpoaie din bătrîni*, pentru pian), Șerban Nichifor (*Interludii* din opera *Domnișoara Christina*, după Mircea Eliade), Călin Ioachimescu (*Oratio II*, concert de cameră pentru suflători, percuție și bandă magnetică), Fred Popovici (*Melos III* pentru orchestră), Violeta Dinescu-Lucaci (*Ecouri* pentru pian), Adrian Iorgulescu (*Ipostaze II*, pentru clarinet, orchestră de coarde și percuție), Horia Șurianu (*Refractio poesis I* pentru flaut și bandă), Ulpiu Vlad (*Octet* din ciclul *Mozaic*), Liana Alexandra (fragmente din opera *Crăiasa zăpezii* și *Simfonia a II-a*).

Discuțiile care au urmat audițiilor au relevat puncte de vedere interesante asupra lucrărilor audiate, probleme comune și specifice ale celor două școli de compoziție aflate în dialog. Dintre temele generale atinse amintim raportul dintre generații, raportul dintre personalitate și tradiție, dintre inițiativa creatoare și receptare, evenimentul social-politic și reflectarea sa cea mai adecvată în opera de artă și altele.

Întîlnirea tinerilor compozitori români și sovietici s-a constituit și de astă dată într-un moment de interes deosebit, un punct de referință în derularea continuă a relațiilor dintre cele două uniuni de creație, dintre cele două școli muzicale.

C. Cz.

Gheorghe Neaga, Pavel Rivilis, Vladimir Rotaru — compozitori din R. S. S. Moldovenească, au fost în luna noiembrie 1981 oaspeţii Uniunii compozitorilor din R. S. România. Cu această ocazie au avut prilejul să asiste la diferite manifestări muzicale şi să participe la un fructuos dialog cu reprezentanţi de frunte ai şcolii noastre componistice şi muzicologice.

★

În ultima decadă a lunii decembrie 1981 s-a desfăşurat la Leipzig (R.D.G.) a IV-a ediţie a festivalului internaţional „J. S. Bach". Au participat compozitorii Horia Şurianu şi Andrei Bretz.

Carmen PĂSCULESCU FLORIAN

Noi lucrări la birourile de secţie

La Biroul secţiei de operă — şi balet au fost prezentate partiturile lucrărilor : *Orestia I „Agamemnon"*, de Aurel Stroe, operă în 3 acte pe libret după Eschil (pentru 4 solişti vocali, 7 instrumentişti şi 6 corişti) ; *Steaua fără nume* de Emil Lerescu, operă în 3 acte pe libret după piesa omonimă de Mihail Sebastian ; *Notorious* de Costin Cazaban, teatru instrumental pentru 3+n interpreţi la instrumente de armonie ; *3 strigături de alean* de Nicolae Brînduş, teatru instrumental pentru percuţionist solo ; *Infrarealism* de Nicolae Brînduş, teatru instrumental pentru solist vocal, clarinetist şi pianist, pe textul poeziei omonime de Ion Barbu.

La Biroul secţiei de muzică simfonică şi de cameră au fost prezentate lucrările : *Baladă pentru orchestră* de Wilhelm Berger, *Creangaiana* — suită pentru orchestră de Tudor Ciortea, *Piesă concertantă pentru orchestră de suflători, pian, harpă, xilofon, glockenspiel şi percuţie* de Ludovic Feldman, *Modalis I* pentru orchestră de Sorin Lerescu, *Concert pentru orchestră de coarde* de Carmen Petra-Basacopol, *Odă partidului* — poem simfonic de Aurel Popa, *Concert pentru flaut şi 11 instrumente* de Fred Popovici, *Cvartet de coarde nr. 3* de Pascal Bentoiu, *Sonata pentru clarinet şi pian* de Mircea Chiriac, *5 piese caracteristice pentru violă, oboi şi pian* de Dumitru Capoianu, *Sonata pentru fagot solo* de Liviu Dănceanu, *Euraculos* — pentru mezzosoprană şi clarinet de Violeta Dinescu-Lucaci, *Intersecţii studiate, coral şi evaziune* — pentru clarinet şi trio de coarde de Costin Cazaban, *Oratio II* — pentru suflători, percuţie şi sunete electronice de Călin Ioachimescu, *Cvartet de coarde nr. 1* de Myriam Marbe, *Taine* — lied pentru voce şi pian de Grigore Nica, *Interludii din opera „D-ra Christina"* pentru flaut şi bandă magnetică, de Şerban Nichifor *Policromie* — pentru cvartet de coarde de Doina Nemţeanu-Rotaru, *3 cîntece bacoviene* pentru voce şi pian de Cristian Petrescu, *Baladă pentru violoncel şi pian* de Elise Popovici, *Cantus rudis* pentru contrabas, 2 cobze, 2 fierăstraie, 2 piane şi *Vritra* pentru clarinet şi pian de Horia Şurianu, *Prolegomene I* — pentru cvartet de coarde şi pian de Cornel Ţăranu, *Sonata pentru pian şi Cvartetul de coarde nr. 1* de Marina Vlad, *14 lieduri pe versuri de Lucian Blaga* de Sigismund Toduţă, *Cvintet pentru instrumente de suflat de alamă* de Dumitru Bughici, *Şase lieduri* de Nicolae Coman, *Trei lieduri pentru voce ansamblu de cameră şi clavecin* pe versuri de Fr. Hölderlin (limba germană) de Csiky Boldizsar, *Cvartet de coarde nr. 2* de Csako Adam, *Cosmofonie II*, poem simfonic pentru orchestră de suflători, percuţie, cor de copii, sintetizator, bandă magnetică şi modulaţie electronică de Dinu Petrescu, *Drobeta* cantată pentru cor, orchestră şi recitator de Ion Crişan, (pe versurile compozitorului), *Scherzo pentru orchestră* de Jodal Gabor, *Concertino pentru orchestră de cameră* de Peter Vermesy, *Poem pentru orchestră* de Andrei Tănăsescu.

La Biroul secţiei de fanfară au fost prezentate lucrările : *Simfonia pentru fanfară simfonică „Omagiu memoriei lui George Enescu"* şi *Omagiu muncii*, suită pentru fanfară de Savel Horceag şi *Tinereţe*, suită pentru fanfară, pe teme în stil românesc de Ion Chioreanu.

La Biroul secţiei de muzică corală au fost prezentate următoarele lucrări corale dedicate păcii : Constantin Arvinte — *Pace-n ţară, pace la hotare* (versuri de Alexandru Andriţoiu) ; Gheorghe Bazavan — *Cîntecul păcii* (versuri de Alexandru Andriţoiu) ; Florin Comişel — *Cuvîntul păcii* (versuri de Cezar Tipa) ; Gheorghe Dumitrescu — *Marşul păcii şi Cîntec de pace* (versuri de Alexandru Andriţoiu) ; Anton Dogaru — *Balada pămîntului* (versuri de Adrian Păunescu) ; Viorel Doboş — *Vrem pace (Cuvîntul OM să dăinuie măreţ* — versuri de Jean Gheliuc) ; Cristian Misievici — *Sub cerul păcii senin* (versuri de Victor Tulbure) ; Iovan Miclea — *Purtăm făclia păcii* (versuri de Nicuşor Constantinescu) ; Mircea Neagu — *Vrem pacea planetei* (versuri de Crişan Constantinescu) ; Eugen Popescu — *Cred în pace*, trei madrigale pentru cor de femei (*Destinul păcii* — versuri de Ion Vasiu, *Crez* — versuri de Virgil Carianopol, *În lumina acestei zile* — versuri de Grigore Hagiu) ; Costache Palade — *Luptătorii păcii* (versuri de Traian Iancu) ; Adrian Pop — *Cîntec de pace* (versuri de Corneliu Şerban) ; Radu Paladi — *Marşul păcii* (versuri de Alexandru Andriţoiu) ; Cristian Al. Petrescu — *Albul steag* (versuri de Rusalim Mureşanu) ; Zaharia Petrescu — *În numele dreptăţii* (versuri de Virgil Carianopol) ; Sabin Pautza — *Un pămînt al păcii* (versuri de Victor Tulbure) ; Sergiu Sarchivoz — *Nu vom lăsa* (versuri de Alexandru Andriţoiu) ; Vasile Timiş — *Vrem pace pe Terra* (versuri de Constantin Cîrjan) ; George Vancu — *Dor de pace-ntre popoare* pentru cor de femei, pe versuri populare.

M. M.

Noi lucrări intrate în biblioteca de împrumut a uniunii compozitorilor

Maya Badian — *Simfonietta „Ani de avînt '60"* (2,2,2,2, ; 2,2,2, ; 0 ; 3 perc. ; corzi) ;

Şerban Nichifor — *Simfonia* (3,3,3,3 ; 4,3,3,1 ; timp., 4 perc. ; 2 harpe, pian (celestă), Glockenspiel ; corzi) ;

Gheorghe Dumitrescu — *Luceafărul* — balet — oratoriu pentru 4 soliști vocali, cor mixt și orchestră (4,3,3,3 ; 4,3,3,1 ; timp., 4 perc. ; harpa, celesta, Glockenspiel ; corzi).

★

Laurențiu Profeta — *Mîini de făurar*, cîntec pentru cor de femei și orchestră (1, 2, 2, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; Baterie, xilofon, arpa, corzi), versuri de Constantin Cîrjan

Radu Paladi — *August, prag de lume nouă*, cantată pentru cor mixt și orchestră (2, 2, 2, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; timp. T. picc., baterie, gr. cassa, piatti, corzi) versuri de Vlaicu Bârna

Temistocle Popa — *Pace*, tablou coregrafic (orchestrație de Sile Dinicu) — (2, 1, 2, sau Es, sax ten 1 + 2 ; 1, 4, 3, 1 ; chitara, chitara bass, pian, bateria, timp., corzi)

Marius Țeicu — *Bine-ați venit la Universiadă*, cor mixt și orchestră (orchestrația de Constantin Arvinte) — (2, 2, 2, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., corzi) versuri de Lucian Avramescu

---

PREMIILE CONCURSULUI CÎNTECULUI POLITIC PENTRU TINERET
ediția a IV-a 1981

Muzică corală

PREMIUL I — *Pe nisip de vulturi*, versuri de Vasile Nicolescu, muzica de Irina Odăgescu.

PREMIUL II — *Tinerețe, mîndru nume*, versuri de Nicolae Dragoș, muzica de Nicolae Costin.

PREMIUL III — *Ctitorii*, versuri de George Țărnea, muzica de Laurențiu Profeta.

— *Sub cer senin*, versuri de Constantin Atomii, muzica de Gheorghe Bazavan.

MENȚIUNEA I — *Ev comunist*, versuri de Yvonne Buzescu și G. Chirilă, muzica de Dan Bălan.

II — *Cîntec de șantier*, versuri de Vladimir Bunea, muzica de Gheorghe Bazavan.

Muzică ușoară

PREMIUL I — *Tinerii din România*, versuri de A. Grigoriu și R. Iorgulescu, muzica de Marcel Dragomir.

PREMIUL II — *Cîntec despre țara mea*, versuri de Tania Lovinescu, muzica de Florin Bogardo.

PREMIUL III — *Balada bobului de grîu*, versuri de Dan Verona, muzica de Laurențiu Profeta.

— *Bună seara, țara mea*, versuri de Mihai Maximilian, muzica de Vasile Veselovschi.

MENȚIUNEA I — *Omul zilei de azi*, versuri de Andreea Andrei, muzica de Ionel Tudor.

II — *Tineri visînd*, versuri de Aurel Storin, muzica de Dan Ardelean.

M. M.

Noutăți electrecord

Prezentarea discurilor ce formează „Integrala stereo GEORGE ENESCU", editate în cursul acestui an, al Centenarului, de Casa ELECTRECORD, continuă cu o serie de înregistrări și reeditări din creația simfonică a maestrului.

Suita simfonică *Poema Română*, opus 1 și cele două *Rapsodii Române* — nr. 1 în La major opus 11 și nr. 2 în Re major, opus 11 — sînt interpretate de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii sub conducerea dirijorului Iosif Conta pe un disc reeditat stereofonic — ST—ECE 0817 —.

Alte două lucrări, înscrise tot în prima perioadă de creație enesciană, cea de tinerețe — *Suita Nr. 1 pentru orchestră în Do major, opus 9*, cuprinzînd celebrul *Preludiu la unison*, apoi *Menuet lent, Intermediu* și *Final* și *Suita Nr. 2 pentru orchestră în Do major, opus 20 — Uvertura, Sarabanda, Giga, Menuet grav, Arie, Bourrée* — au fost preluate după înregistrări speciale, efectuate în Studioul de concerte al Radioteleviziunii, cu ansamblul său simfonic condus de Iosif Conta. Evocatoarea prezentare a acestui disc — ST—ECE 01457 — este semnată de compozitorul Zeno Vancea.

Simfonia Nr. 1 în Mi bemol major, opus 13, printre primele opusuri de mare anvergură orchestrală, de mare densitate a conținutului ideatic, prefigurînd următoarele două simfonii, *Simfonia de Cameră Vox Maris, Oedip*, în varianta imprimată pe discul ST—ECE 01037 este interpretată de orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" avînd la pupitru pe Mihai Brediceanu. De remarcat concizîunea și accesibilitatea ce caracterizează prezentarea muzicologului dr. Vasile Tomescu.

Simfonia nr. 2 în La major, opus 17, următorul pas al vertiginoasei ascensiuni pe care o reprezintă sintetic momentele creației enesciene apare în reeditare pe discul ST—ECE 0699 în interpretarea orchestrei simfonice a Cinematografiei. Conducerea muzicală aparține dirijorului Constantin Bugeanu. Demnă de toată aprecierea la acest disc nota de spontaneitate a textului explicativ de înaltă competență profesională, aparținînd compozitorului Adrian Rațiu.

Cheia de boltă a simfonismului de amplă formulare orchestrală al marelui nostru maestru, în rîndul compozițiilor finalizate, *Simfonia nr. 3 în Do major, opus 21*, este interpretată — poate ca un simbol al participării muzicienilor din întreaga țară la importantul act de cultură care este realizarea integralei discografice enesciene — de primul dirijor al Filarmonicii „Moldova" din Iași la pupitrul orchestrei simfonice și corului Filarmonicii din Cluj-Napoca. Discul — ST—ECE 01234 —.

Discul — ST—ECE 01403 — conține trei dintre creațiile ultimei perioade : poemul simfonic *Vox Maris, opus 31, Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc în La major, opus 32* și *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, opus 33*. De data aceasta dirijorul Ion Baciu conduce orchestra simfonică și corul Filarmonicii „Moldova" din Iași, pregătit de Ion Pavalache. Soliști, soprana Rozina Muraru și tenorul Ionel Voineag. „Soliștii" Simfoniei de cameră sînt Corneliu Vieru (flaut), Nicolae Tudor (oboi), Aurel Oroșanu (corn englez), Ludovic Wagner (clarinet), Gavril Varga (fagot), Bucur Chirilă (corn), Iancu Văduva (trompetă), Marcian David (vioară), Constantin Stanciu (violă), Grigore Marcovici (violoncel), Ioan Postăvaru (contrabas) și Steluța Diamant-Duma (pian). — De notat densitatea informației și adînca cunoaș-

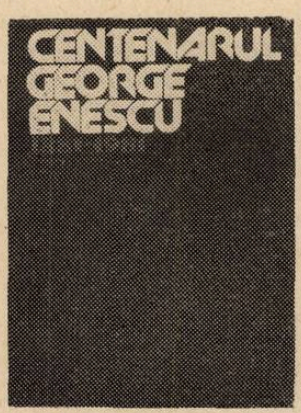
tere structural-analitică și stilistică ce se desprind din comentariul amplu al compozitorului Ștefan Niculescu.

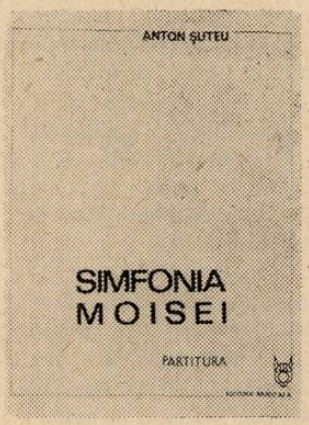
Pe discul ST—ECE 01857 se află înscrise două opusuri situate în perioade de creație diferite ale muzicianului : *Suita nr. 3, „Săteasca"* pentru orchestră, în Re major, opus 27 și *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, opus 8.* Atît de des prezentul ansamblu al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii sub conducerea neobositului Iosif Conta îl are ca solist al *Simfoniei concertante* pe violoncelistul Valentin Arcu.

Catalogul „de buzunar" dedicat prezentei integrale, o altă frumoasă realizare editorială a Casei Electrecord, mai menționează un disc, sub numărul ST—ECE 0977, cu *Uvertura de concert și Suita nr. 3 „Săteasca"*, ambele deja prezente printre fonogramele mai sus menționate. Dacă ar fi eventual vorba despre o distribuție artistică diferită n-am putea ști, interpreții nefiind menționați. Ilustrația de copertă reprodusă ne face să presupunem o reeditare.

Pentru a încheia prezentarea integralei stereofonice Electrecord a creației enesciene — la cotele ST—ECE 0676/0677/0678/0679 — capodopera maestrului, opera *Oedip*, opus 23. Distribuția devenită clasică a soliștilor — David Ohanesian (Oedip), Ioan Hvorov (Tiresias), Dan Iordăchescu (Creon), Valentin Teodorian (păstorul), Viorel Ban (Marele preot), Valentin Loghin (Phorbas), Constantin Gabor (paznicul), Ladislau Konya (Tezeu), Constantin Iliescu (Laios), Elena Cernei (Jocasta), Zenaida Pally (Sfinxul), Maria Șindilaru (Antigona) și Maria Săndulescu (Neropa) — este acompaniată de ansamblurile orchestrei și corului Operei Române din București, dirijor Mihai Brediceanu, dirijorul corului Stelian Olariu.

Gabriel TOMESCU





OPERA ROMÂNĂ DIN IAȘI — XXV

În noiembrie 1956, asistam la Iași la un eveniment de rezonanță în viața culturală a țării, intrarea în existență a Operei Române, prin spectacolul inaugural cu *Tosca* de Puccini. De la început s-a instaurat în instituția nou creată un climat de seriozitate, de respect pentru gîndul compozitorilor și pentru spectatorul din stal, calitate care s-a dovedit de bun augur pentru întreaga viață, tînără de un sfert de veac, a teatrului liric ieșean. Pe de altă parte, activitatea desfășurată aici a valorificat în chip consecvent tradiția vocației educative, ce condusese eforturile atîtor înaintași de seamă ai spiritualității moldovene, considerînd că asemenea împlinire a visului nutrit dar nerealizat de ei trebuia să coincidă necesarmente cu formarea unui public apt să guste din plin frumusețile patrimoniului muzical-dramatic. Munca tenace și nelipsită de greutăți inerente pentru închegarea unui colectiv artistic capabil, în focul alcătuirii unui repertoriu de valoare, îmbrățișînd deopotrivă capodoperele universale ale genului ca și creațiile reprezentative ale compozitorilor români din trecut și de astăzi (la Iași s-au înregistrat străduințe și împliniri deosebite în această privință) s-a dus deci paralel cu cea de formare a unui cerc de spectatori cît mai larg și mai devotat, de natură să constituie un reazem și un stimulent pentru ființa însăși a Operei.

Și poate cel mai semnificativ moment al manifestărilor organizate recent la Iași, cu prilejul aniversării a 25 de ani de la înființarea instituției, a fost acela în care participanții la colocviul cu tema *Spectacolul de operă și publicul contemporan* și-au rostit hotărîrea de a-și pune resursele artistice și energia interioară în serviciul unei permanente animări a mișcării de teatru liric din întreaga țară, imperativul *calității* fiind legat de acela al urmării drumului unei contemporaneizări echilibrate, sensibile și inteligente, a înfăptuirii creațiilor intrate în orbita de interes a realizărilor. Dirijori, regizori, critici, conducători de instituții artistice au arătat cît de vitală este dezbaterea problemelor stringente ale breslei lor, la nivelul la care oamenii de teatru ai țării, de pildă se întîlnesc adesea, în chip cît se poate de util, în frecventele festivaluri, colocvii, simpozioane, organizate pe tot parcursul stagiunii în diferite centre artistice. Iar dacă a fost afirmată cu toată tăria ideea că spectacolul de operă și balet se plasează, pe plan mondial, în orbita de prim interes a publicului larg, pe de altă parte a reieșit că suflul de permanentă tinerețe ce trebuie insuflat vieții muzicale și scenice a creațiilor de gen nu se poate concepe fără o păsire în consens cu vremea a tuturor celor ce alcătuiesc complexul aparat interpretativ implicat, departe de orice închistare sau conservatorism ruginit, fără o ardere lăuntrică puternică, excluzînd obișnuințele comode și șablonane cuibărite, nu numai odată, în cînt și gestul actoricesc.

Este tot atît de adevărat, însă, că mijloacele prin care se poate obține coeficientul ridicat de atractivitate al spectacolului sînt cît se poate de variate ; iar cele cîteva reprezentații la care am asistat, dintre cele oferite, în asemenea festivă împrejurare, de către colectivul Operei din Iași, au ilustrat înfăptuiri și căutări diverse în această privință. Premiera operei *Samson și Dalila* de Saint-Saëns, de pildă, a arătat că pornindu-se de la frumusețea muzicală a luminării partiturii, de la stabilirea unui echilibru între meritele echipei solistice și participarea îngrijită și însuflețită a maselor corale, pe fondul unei contribuții orchestrale tinzînd către cote ridicate de coeziune și expresivitate, se poate ajunge la modelarea cumpănită a unei versiuni scenice general acceptate, chiar dacă nu debordînd de inventivitate și mobilitate. Regizorul Dimitrie Tăbăcaru este un om de artă de seriozitate și gust, care a căutat să nu violenteze natura adesea cvasi-oratorială a desfășurării operei lui Saint-Saëns și a mers pe linia unei legături firești între scenele corale de monumentalitate și anume hieratism pe de o parte și conflictele angajînd pe eroii dramei pe de alta. Este adevărat că, pe temeiul nivelului scenic demonstrat la premieră, se mai poate lucra la finisarea unor amănunte privind naturalețea mișcărilor, a comportării unor interpreți. Un exemplu : după ce Samson îl ucide pe satrapul Abimelech, corpul neînsuflețit al acestuia este scos din scenă cu o operativitate, cu o grabă mecanică, ce poate stîrni un efect ilariant, contrar celui scontat de întregul episod. Este drept însă să arătăm că grupurile corale sînt în genere dispuse astfel încît sentimentul degajat de cîntul lor să fie la unison cu armonia vizuală ; iar calitatea prestației echipelor reunite ale corurilor Operei și Filarmonicii „Moldova" este cu totul remarcabilă prin volum, muzicalitate și forță expresivă (maeștri de cor Anton Bișoc și Ioan Pavalache).

Dimitrie Tăbăcaru a știut de asemenea să valorifice inteligent, subliniindu-le fără ostentație, resursele unui cuplu interpretativ de reală strălucire, alcătuit din Ionel Voineag *(Samson)* și Mariana Cioromila *(Dalila)*. Depășind imaginea pe care ne-o formasem anterior despre caracteristicile de culoare timbrală ale glasului său, Voineag a știut să lumineze laturile eroice ale rolului, dublîndu-le însă de rezonanțe lirice pătrunzătoare, iar Cioromila a mers pe linia unei *clasicizări* a chipului Dalilei, fără îngroșări neconforme propriilor posibilități vocale și menținînd întruchiparea seducției și senzualității în limitele unei *măsuri* ce se cuvine apreciată. Din echipa condusă cu eficiență și autoritate de dirijorul Corneliu Calistru, mai menționăm prezența vocală, într-o sensibilă evoluție, a basului George Solovăstru *(Abimelech)*. Talentata scenografă Hristofenia Cazacu, atît de legată și în trecut de activitatea operei ieșene, a realizat și de astă dată decoruri sugestive și funcționale.

Textul de mare splendoare al poemului dramatic *Peer Gynt* de Ibsen și muzica de scenă, faimoasă, scrisă de Grieg pornind de la impulsurile de intensă vibrație lirică și efervescență imaginativă ale acestuia au inspirat artiștilor ieșeni un spectacol reunind mijloacele teatrului și ale baletului. Tema se preta și la o desfășurare „de mare montare" (în funcție de peregrinările prin cele mai diverse medii ale eroului rătăcitor, flecar și fantast) dar a fost aleasă o modalitate predominant intimă și interiorizată, în care evenimentele sufletești sînt cele mai importante, în care modificările de decor sînt sugerate de simple pînze, mobile și însuflețite, ce devin rînd pe rînd arbori halucinanți, șiruri de munți etc. — amintindu-ne în chip pozitiv că sugestia scenică nu trebuie neapărat slujită de un arsenal impozant de obiecte masive și costisitoare. După cum au subliniat în unanimitate toți colegii ce vedeau spectacolul ieșean cu *Peer Gynt* pentru prima oară, ceea ce contează de astă dată este în primul rînd *ideea* — o idee artistică într-adevăr nobilă și tinzînd către esențializare și emoție concentrată. În ce privește realizarea însă, se poate discuta, regia (Sergiu Tudose) și mai cu seamă coregrafia, datorată balerinului Ion Rusu — ce își asumă și rolul dansant al personajului titular — nefiind scutite de unele naivități și simplisme. Nota cea mai serios-profesională este adusă de contribuția dansatoarei Laura Voicu Buiuc, ce apare în toate personajele feminine ale poemului, înveder îînd calități tehnice și expresive cu totul relevabile. Există însă, fără îndoială, în totul, o tentă ușor diletantică, ce învederează urgența recrutării unui coregraf de înaltă calificare în cadrul colectivului Operei din Iași, astfel ca nivelul muzical existent aci să fie împlinit de unul corespunzător în ce privește valorile baletului clasic și contemporan.

Sabin Păutza este un compozitor de mare productivitate și fantezie, al cărui talent excepțional l-am subliniat în repetate rînduri și care asigură alături de colegii săi Vasile Spătărelu, Anton Zeman, sau de creatori din generația mai tînără (Viorel Munteanu, Cristian Misievici) un interes deosebit producției muzicale ieșene actuale. Am mers de aceea cu un apetit deschis să vedem comedia muzicală în două acte *Poveste de dragoste*, concepută, în fapt, ca un *musical* menit să valorifice deopotrivă resursele muzicale, actoricești, coregrafice, ale protagoniștilor. Impresia cea mai bună ne este lăsată de muzică, scrisă cu un meșteșug consumat, cu o stăpînire îndemînatică a celor mai diverse stiluri serioase și „ușoare" și prilejuind momente de reală duioșie (ca de pildă episodul ce antrenează grupul de copii — apariție suavă și de încîntătoare puritate). Mărturisim însă că libretul (Adrian Munțiu) ne-a stricat toată bucuria, dat fiind că din oarecum uzata idee a caricaturizării tradiționalelor personaje de basm de pe poziții contemporane nu s-au putut scoate scînteieri noi, iar acțiunea nu ne-a apărut prea lămurită, mai cu seamă în actul al doilea (mai dezlînat decît primul) și nici prea amuzantă, în afara unor „poante" de un umor mai mult sau mai puțin eficace. Tînăra regizoare Marina Emandi Tiron a avut deci de luptat cu date oarecum defavorabile, între care nu cele mai de neglijat erau constituite de totala nepotrivire fizică a interpreților cuplului de îndrăgostiți de basm (*Ileana Cosînzeana* și *Făt-Frumos*), care fie și cînd sînt aduși în realitatea cotidiană, se cuvine să fie tot zvelți, frumoși și fermecători.

Ne-a părut rău că nu am mai putut asista și la celelalte spectacole prilejuite de aniversarea Operei Române din Iași, mai cu seamă că baletul *Giselle* de Adolphe Adam, opera *Aida de* Giuseppe Verdi (în care rolul *Amneris* era interpretat de apreciata tînără mezzosoprană Mihaela Agachi) și un final concert-spectacol ne-ar fi prilejuit și mai concludente impresii asupra resurselor unui ansamblu ce a dobîndit în repetate rînduri frumoase aprecieri și lauri în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României". Confruntarea cît mai frecventă a realizărilor Operei (găzduite de minunatul edificiu al iubitului Teatru Național din Iași) nu numai cu publicul local dar și cu cel din alte centre de cultură ale țării, cu critica de specialitate, care le-a analizat păgubitor de rar, va fi de natură să dea un imbold și mai viu muncii unui colectiv serios și talentat, pe care se cuvine să-l înconjurăm cu afecțiune și cu prețuirea noastră la împlinirea unui sfert de veac de activitate.

Alfred HOFFMAN

ORATORIUL „LUCEAFĂRUL" DE GHEORGHE DUMITRESCU, ÎN PRIMĂ AUDIȚIE LA FILARMONICĂ

Statornică într-o lăudabilă tradiție — aceea de a prezenta în ultimul concert al anului lucrări de muzică românească, Filarmonica a oferit și în această stagiune, la finele lui decembrie, un asemenea program — mai precis, o primă audiție din creația compozitorului Gh. Dumitrescu, oratoriul „Luceafărul", scris pe versurile binecunoscutului poem aparținînd lui Mihai Eminescu.

Ne-am gîndit și cu acest prilej — ascultînd încă o nouă lucrare din vasta operă a prolificului compozitor — că într-un breviar al operelor lui Gheorghe Dumitrescu, elementele esențiale s-ar asocia acelor mari evenimente petrecute în viața muzicală din ultimele decenii, evenimente de care numele lui Gheorghe Dumitrescu este definitiv legat. Ne gîndim la numeroasele coruri și cîntece (unele intrate temeinic în conștiința maselor), la „Poemul amurgului", la unele dintre cele patru simfonii, bineînțeles la operele sale, solidă și consistentă contribuție la dezvoltarea genului liric la noi („Ion Vodă cel Cumplit", „Decebal", „Răscoala", „Fata cu garoafe", „Meșterul Manole", „Geniu pustiu", „Vlad Țepeș", etc.) și ne gîndim la marile sale oratorii („Griviția noastră", „Zorile de aur", „Din lumea cu dor în cea fără dor", etc.). Și, înainte de toate, ne gîndim — cînd vorbim despre creația lui Gheorghe Dumitrescu — la pagina de istorie a muzicii românești care este monumentalul oratoriu „Tudor Vladimirescu".

Breviarul creației compozitorului este binecunoscut, în datele sale esențiale, ca al unui artist a cărui strădanie a ancorat consecvent în oglindirea, cum

mărturisește el însuși, a unor „momente din seculara bătălie a poporului nostru pentru libertate", ca și în „zugrăvirea epocii în care au prins rădăcini adînci visurile pentru care au luptat cei mai buni fii ai poporului nostru".

Pentru Gheorghe Dumitrescu, artist angajat în sensul cel mai substanțial al cuvîntului, a crea înseamnă a-și acorda inspirația cu nevoia de exprimare a unor înalte aspirații. Cele mai multe pagini din opera compozitorului se înscriu firesc și pilduitor în perimetrul nu ușor de definit — datorat amplorii sale — al epopeei naționale ce se făurește în evul contemporan românesc.

Gheorghe Dumitrescu a abordat genuri diferite dar vocația sa este cea a epicului, a generoasei desfășurări dramatice. Sînt trăsături ce-i definesc personalitatea și l-au îndreptat spre operele și oratoriile care, toate la un loc, dovedesc unitatea viziunii și au dimensiuni de frescă.

Vorbind despre muzica lui Gheorghe Dumitrescu trebuie amintit caracterul ei dominant — și anume cel esențialmente popular. Compozitorul interpretează dimensiuni mioritice împingîndu-le pînă în pragul eroicului. Dacă vreți, el demitizează, sugerînd — dincolo de visare și dor — vigoarea stenică.

Pentru compozitor opera de artă nu poate fi înțeleasă decît ca o prelungire în planul creației culte a operei folclorice. Muzica lui Gheorghe Dumitrescu — dincolo de toate asimilările care-l definesc stilistic — este, în ansamblul ei, de cea mai autentică inspirație folclorică. Și poate termenul — inspirație folclorică — apare aci superflu căci artistul gîndește și se exprimă atît de, în egală măsură, „personal" și „popular" încît delimitările sînt greu de stabilit iar disjuncția imposibilă.

Vocația compozitorului Gheorghe Dumitrescu este cea a epicului, notam mai sus. Abordînd, însă, „Luceafărul" eminescian, artistul dovedește (ca în multe alte opus-uri de dată mai recentă, ca în mai vechea sa „Miorița", ca în oratoriul „Din lumea cu dor, în cea fără dor", ca în mai noile oratorii „Marea trecere", „Marea iubire", lucrări aflate încă în manuscris), Gheorghe Dumitrescu dovedește că se plasează tot mai mult și în planul unor sinteze complexe ale poeziei (în acest caz a celei eminesciene, în altele a celei populare), ale elementelor definitorii propriului său verb muzical, în planul unor înalte meditații filozofice tălmăcite prin inefabilul grai al muzicii.

Gheorghe Dumitrescu, consecvent sieși, afișează aici aceeași atitudine față de o melodică în care fluența și limpezimea diatonică stau în bună cumpănă cu un cromatism plastic, eficient utilizat din punct de vedere dramaturgic. În această lucrare Gheorghe Dumitrescu afirmă un limbaj muzical de obîrșie populară, în care elementele bizantine apar pregnant, conturînd un stil.

Armonia în „Luceafărul" este, și ea, de mare plasticitate fiind utilizată după aceleași nevoi dramaturgice — de mare plasticitate și, la rîndu-i, de reale dificultăți intonaționale. Gheorghe Dumitrescu dovedește că, și dincolo de altitudinea maturității artistice, evoluția sa este marcată de o frumoasă dinamică.

Compozitorul construiește oratoriul după criterii de expresie și dramaturgice. Astfel, primul tablou apare dominat de echilibrul inspirat de poemul eminescian, traductibil printr-un sentiment al liniștii, păcii, echilibrului caracteristic ordinii cosmice. Al doilea are o expresie dominant lirică, idilică — aidoma celei din tablourile poemului eminescian în care protagoniști sînt Cătălin și Cătălina. Al treilea tablou, prag culminant al edificiului sonor, este eminamente dramatic. În sfîrșit, cel de al patrulea, cu caracter de „coda" (la dimensiuni pe măsura amplorii oratoriale), are o expresie de calm și matură înțelepciune.

Alături de eroii oratoriului — Luceafărul, Cătălin, Cătălina și Soarele — evoluează un erou care, din punct de vedere muzical îi concurează pe toți — corul. Mare meșter în mînuirea ansamblului vocal, Gheorghe Dumitrescu încredințează acestuia cea mai mare parte a narării poetice imaginată de Eminescu.

Oratoriul „Luceafărul" este nuanțat subintitulat de autor oratoriu-balet. Compozitorul a gîndit lucrarea ca fiind destinată scenei. Complexitatea elementelor ce concură la materializarea gîndului creator se subînțelege — soliști, cor, orchestră, ansamblu de balet. Partitura cuprinde indicații amănunțite în privința interpretării scenice, coregrafice. Întregi pagini orchestrale sînt — de fapt — pagini de muzică destinate evoluției corpului de balet. Programatismul apare însă dominant conform marginaliilor cuprinse în partitură, în numeroase momente orchestrale — chiar cînd nici măcar coregrafia nu este implicată.

„Luceafărul" — oratoriu balet, deci — a fost compus în anul 1979. Ideatica poemului ce stă la baza lucrării este completată cu elemente desprinse și din alte capodopere semnate de marele nostru Mihai Eminescu — ca, de pildă, genialul tablou cosmogonic ce prefigurează „Scrisoarea I".

Sau, insistînd asupra nunții lui Cătălin și Cătălina, muzica surprinde și alte detalii desprinse din lirica eminesciană ; căderea florilor de tei este preluată din „Mai am un singur dor" — dar cu alte sensuri ; „dansul albinelor", „dansul furnicilor" — din „Povestea codrului" ; iar zimbrul (care-și pleacă fruntea în fața celor doi îndrăgostiți ce dorm pe pat de flori) și cei șapte cerbi fermecați, toată natura — din folclorul românesc.

Cu noua sa lucrare, Gheorghe Dumitrescu dovedește — așa cum am mai sugerat — capacitatea de înnoire a verbului muzical, ca și orientarea subliniată a creației sale spre zonele unei meditații filozofice de mare profunzime.

Prima audiție a oratoriului „Luceafărul" s-a bucurat de o aleasă interpretare. Elena Grigorescu — nobilă în rolul Cătălina. Admirabil Valentin Teodorian în rolul Luceafărul. Nicolae Andreescu agreabil în rolul episodic Cătălin. Dan Iordăchescu dovedind încă o dată forța unui talent deosebit.

O foarte bună notă pentru evoluția corului excelent pregătit de Vasile Pântea.

Și cele mai sincere aplauze pentru dirijorul Paul Popescu, eficient, profesional în cel mai înalt grad, admirabil la pupitrul colectivului simfonic al Filarmonicii „George Enescu" pe care — într-un timp exterem de scurt — l-a pus în situația de a evolua la nivelul — înalt — al potențialului său artistic.

Theodor DRĂGULESCU

ION VOICU — MILTIADES CARIDIS

Afișul concertului Filarmonicii „George Enescu" din 12—13 noiembrie a prezentat un dublu interes pentru publicul meloman : în primul rînd pentru renumele celor doi protagoniști : violonistul Ion Voicu — artist al poporului și dirijorul austriac Miltiades Caridis, și, în al doilea rînd, pentru prezența în program a unor lucrări mai rar interpretate în concertele noastre — cele *Șase piese pentru orchestră op. 6* de Anton Webern și Suita din baletul *Mandarinul miraculos* de Bela Bartok.

Violonistul Ion Voicu a răsplătit așteptarea mereu nerăbdătoare și călduroasă a publicului abordînd o pagină de mare forță și sensibilitate din literatura violonistică romantică, *Concertul pentru vioară* de Ceaikovski. Perfecțiunea interpretării, de mult renumită la „maestrul strunei și arcușului", s-a relevat și de această dată într-o dăruire sinceră și totală. Datele concertului au dat posibilitatea solistului să-și etaleze întreaga gamă a resurselor interpretative, care la Ion Voicu se vădesc a fi inepuizabile. Abordînd cu deosebită velocitate dificilele pasaje tehnice ale părților extreme și trecînd pe nesimțite de la acestea la lirismul părții mediane, violonistul Ion Voicu a întregit imaginea dramatică a desfășurării muzicale într-un arc interpretativ cuprinzător și unitar.

Alături de acest concert pentru vioară, în program a mai figurat *Simfonia „Haffner"* de Mozart, *Șase piese pentru orchestră op. 6* de Anton Webern și Suita din Baletul-pantomimă *Mandarinul miraculos* de Bela Bartok, aducînd de această dată în prim plan personalitatea dirijorală a lui Miltiades Caridis.

Ușurința dirijorului de a se identifica atît stilului clasic (în Mozart) cît și celui romantic (în concertul de Ceaikovski) și mai ales celui contemporan (în lucrările lui Webern și Bartok) ne prezintă o personalitate complexă, puternică și totuși flexibilă. Precizia realizărilor timbrale, precizia atacurilor instrumentale perfect dozate, urmărirea arcurilor sonore în secțiuni ample, îmbinate în unitatea de ansamblu a lucrărilor, reprezintă caractere generale, fundamentale ale artei dirijorului Miltiades Caridis. Particularitățile sale se relevă în temperamentul dinamic și sever, în rigurozitatea redării partiturilor.

Realizările interpretative de o acurateță prefectă. care s-au înscris în concertul dirijat de Miltiades Caridis, se datoresc — desigur — și orchestrei care a făcut efortul de a răspunde cerințelor dirijorale și de a depăși dificultățile partiturilor.

Efortul creator comun al dirijorului și orchestrei a contribuit la împlinirea unei seri muzicale de înaltă ținută artistică, implicînd o evoluție a stilului compozițional din clasicism spre muzica secolului XX, reușind să stîrnească, să întrețină și să amplifice interesul auditorului cu fiecare lucrare nouă din program.

Mihaela MARINESCU

PAUL POPESCU — NICOLAE COMAN — DANA BORȘAN

Dirijorul Paul Popescu se vădește și în această stagiune același neobosit propagator al primei audiții românești, același angajat al dificultății peste care trece cu spirit de devoțiune, cu sprijinul profesionalismului său încercat, al capacității de dialogare promptă cu ansamblul, de atingere, în puține cuvinte și gesturi, a versiunii coerente a premierei. Și, deși au trecut peste 15 ani de la ciclurile sale dedicate Noii Școli vieneze, deși, într-o perioadă, aparițiile sale în concert au trecut în penumbra activității permanente de dirijor de operă, conștiința și orizontul repertorial al dirijorului n-au adormit pe pajiștea ademenitoare a blazării și rutinei. Cînd spun aceasta, privind concertul din 3 decembrie 1981 de la R.T.V., nu mă gîndesc doar la cantata *Izvoarele păcii* pentru mezzosoprană, tenor, cor mixt, cor de copii și orchestră de Nicolae Coman, pe versuri de Nina Cassian, ci și la inițierea unui ciclu de anvergură cum este cel al simfoniilor de Anton Bruckner, dintre care lui Paul Popescu i-a revenit deocamdată prima piesă, oricum mai puțin familiară ansamblului și publicului, și care a fost redată nu ca o promisiune a realizărilor ulterioare ci ca o lucrare majoră în sine, în datele de substanță și arhitectonică pe care le declina spiritul brucknerian în acel moment al devenirii sale creatoare.

Cantata *Izvoarele păcii* are o vîrstă venerabilă pentru o primă audiție, ceea ce desigur nu poate fi pe placul autorului, dar pe specialist îl invită la o incursiune în depistarea germenilor stilistici proprii componisticii lui Nicolae Coman, germeni ce ar încolți în acest opus simfonic de la răscrucea studiilor cu activitatea creatoare neîndrumată exterior. În acest sens, prima asociație ne trimite cu gîndul la o tendință de teatralitate a compozitorului, de asociere a imaginilor cu sonuri și sintagme tipice, din ale căror contraste, disjuncții formale, se leagă unitatea lucrării. Spre pildă, liedul *Iarba*, pe versurile lui Carl Sandburg ni l-au reamintit anumite formule cu funcție denotativă, de rapel, pe care, deja în această cantată de primă tinereță, Nicolae Coman le mînuia cu virtuozitate. Intervențiile corului de copii mărturisesc aceeași gîndire teatrală căci ele sînt denominații elocvente prin timbru și substanța muzicală ce le-a fost repartizată. Tehnica cu substrat teatral, am numit-o disjunctivă, se completează și cu o tehnică clasică, conjunctivă, a deducțiilor dezvoltative ale celulelor, unele din altele, prin prelungiri logice (și legice) și deplasări progresive ale centrelor de interes.

Apoi, o a treia dimensiune a cantatei este cea melodică, proprie descendentului spiritual al lui Mihail Jora și viitor autor de lieduri. Melodia, deși evidentă ca atare, nu este nicicînd banală, stereotipă, comodă, ea antrenează urechea în succesiuni imprevizibile de sunete unde tonul neuzitat, „menajat", și, totuși, convergența modală ce conjugă expert. Melodica progresează pe tronsoane ce se amplifică treptat, în acest sens corul comunică cu mezzosoprana și tenorul solist, se preiau, dezvoltă o idee generatoare bănuită, niciodată placat dezvăluită.

Ca argument ultim pentru valoarea acestui opus atîta timp neglijat trebuie să amintim că mijloacele compoziționale corespund intim esteticii poematice a Ninei Cassian care, aici, divulgă în subtextul imaginilor crude (teatralitatea) o sensibilitate vibrantă, pe care Nicolae Coman a tradus-o adecvat în linie melodică.

Dana Borșan, în Concertul de Schumann — iată un alt punct de atracție al serii, căci pe tînăra și atît de promițătoarea pianistă, cel puțin semnatarul rîndurilor de față nu o mai auzise cu acest concert de seamă din literatura genului. Și promisiunile, ce par a deveni certitudini, nu s-au dezmințit nici de astă dată. Deși o asimilare poate pripită a partiturii (sau o reluare de restrînsă arie temporală) a făcut ca în partea a III-a stăpînirea superior anvizajată a textului să cedeze unei aparențe de improvizație, de ascultare a primului impuls (să nu uităm că, în acest concert, ultima parte este cea mai dificilă tehnic și, mai puțin legată fiind ca inspirație și elan componistic, este și cea mai grea de realizat interpretativ) deci, cu toată această ultimă parte oarecum „dată peste cap", Dana Borșan este de pe acum o interpretă remarcabilă a acestui concert. Și nu putem să nu observăm aici că disponibilitățile tinerei interprete merg de la Mozart la Bartok, trecînd prin Schumann și Brahms, momente stilistice pe care Dana Borșan le leagă în personalitatea sa nedezmințită, în seriozitate și sinceritate față de muzică. Revenind la concert, cu o epurare a gestului exterior, cu o sporită vizare a clapei și a sensului imanent muzical, Dana Borșan a trăit și gîndit marele opus schumannian cu frumoasa naivitate (în cel mai bun sens) a naturilor înzestrate și cu autoritatea (născîndă) a profesionistului.

Costin CAZABAN

MODEST CICHIRDAN ȘI ORCHESTRA RADIOTELEVIZIUNII

Concertul Orchestrei Radioteleviziunii dirijate de Modest Cichirdan a deținut toate elementele atractivității pe care și le poate dori azi o manifestare simfonică : o piesă românească de excepție *(Ars Poetica* — cinci poeme pentru tenor și orchestră de Mircea Chiriac), în primă audiție, o lucrare solistică *(Concertul pentru violoncel și orchestră în Do major* de Haydn) frumoasă și admirabil executată și în fine o simfonie amplă și spectaculoasă ca *Manfred* de Ceaikovski.

Ars Poetica — Cinci poeme pentru tenor și orchestră de Mircea Chiriac, pe versuri de Eminescu, Blaga, Bacovia, Minulescu și Topîrceanu este o muzică de rafinament și complexitate totodată, ajungînd — după părerea noastră — la idealul genului : sonoritățile adîncesc, diversifică, luminează din multiple unghiuri sensul poetic. Fiecare lied e un tablou distinct, finisat cu mînă de maestru, iar în ansamblu semnifică și ne readuc în memorie toate cinci, un stil, o epocă romantică, desuetă uneori dar nespus de atrăgătoare, în maniera lui Mircea Chiriac însă, a cărui personalitate componistică se insinuează pregnant deși treptat.

Alegerea solistului — Valentin Teodorian — a fost cum nu se poate mai inspirată. Cunoscutul tenor al scenei lirice este în același timp și un fin interpret de lied datorită calităților sale de cîntăreț și actor, în sesizarea și redarea „expresivă" a substratului ideatic, tocmai ceea ce se cerea mai mult în poemele lui Mircea Chiriac. Succesul piesei se datorește fără îndoială într-o bună măsură talentului lui Valentin Teodorian și, în paranteză fie spus, excelentei sale pregătiri profesionale ce l-a ajutat să învingă dificultățile deloc de neglijat ale partiturii și care pentru altul ar fi devenit poate insurmontabile.

Un alt solist în simfonicul R.T.V., cu o altă manieră de abordare, a fost Valentin Arcu în *Concertul pentru violoncel în Do major* de Haydn : anume aceea a unei acurateți tehnice și stilistice ireproșabile. Valentin Arcu e clujean, el a mai colaborat cu Orchestra Radioteleviziunii la înregistrarea Simfoniei concertante pentru violoncel și orchestră de Enescu, obținînd și atunci o versiune fără cusur. Atragem aici atenția asupra acestui nume — Valentin Arcu — ce ar merita să fie cu totul altfel impus în viața muzicală, pentru satisfacția publicului în primul rînd dar și pentru ilustrarea cu strălucire a unei școli violoncelistice care a dat pînă acum interpreți de clasă.

Să încercăm să definim și care a fost meritul oaspetelui invitat la pupitrul dirijoral, Modest Cichirdan, un dirijor în plină afirmare ; el are de fapt vîrsta cea mai potrivită (în jur de 40 ani) pentru a-și începe adevărata carieră (imposibilă mai devreme cum ne-o dovedesc toate exemplele vieții muzicale actuale în care dirijatul a devenit o profesie de star ceea ce incumbă totuși o uriașă pregătire și acumulare — în cazul unei reușite la nivelul cel mai înalt, firește). Modest Cichirdan a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București (la clasa de contrabas a celebrului Iosif Prunner) și a plecat la Timișoara unde și-a făcut ucenicie dirijorală (cu Remus Georgescu) formîndu-și o orchestră de cameră pe care a condus-o ani în șir. Apoi a devenit dirijorul și directorul (în prezent) Orchestrei simfonice din Botoșani. A susținut desigur multe concerte în țară și în străinătate dar pe scenele bucureștene a apărut doar de două ori : o dată la pupitrul Filarmonicii și acum la orchestra Radioteleviziunii.

Semnificativă pentru prezența sa dirijorală este calitatea sa de muzician, mai presus de toate. Cu alte cuvinte, deși Modest Cichirdan face parte din categoria acelor dirijori cu o exteriorizare clară a intențiilor și trăirilor și cu gest elegant, calități care-i atrag spontan simpatia publicului, el se impune în fața orchestrei cu care lucrează printr-o temeinică cunoaștere a partiturii, rod al unei minuțioase pregătiri prealabile. Mai adăugăm și o anumită suplețe, o pliere rapidă — din punct de vedere muzical — care e atît intelectuală cît și tehnic-dirijorală și care îl amintește pe instrumentistul cu o bună practică orchestrală. De altfel seriozitatea și diversitatea pregătirii, capacitatea rapidă și suplă de adaptare le-am constatat la toți reprezentanții noului val dirijoral (ca să folosim o expresie consacrată în alte compartimente artistice) și sînt componente obligatorii ale interpretării de valoare, condiții statuate în fond de

BIBLIOTECA „ASTR
SIBIU

o mai veche și prețioasă practică (nu numai dirijorală).

Modest Cichirdan se impune cu autoritate am putea spune, el are toate premisele și ar trebui să aibă și toate șansele, de a ajunge un interpret-dirijor de elită ; alături de alți cîțiva colegi de generație, sau mai vîrstnici, pe care i-am evidențiat cu insistență în alte ocazii, Modest Cichirdan poate aduce o contribuție notabilă la închegarea unei noi și remarcabile școli dirijorale românești.

Dan SCURTULESCU

PAUL NADLER — ERNESTO FARAGO

Prezența în concertele de joi și vineri ale Filarmonicii a doi oaspeți din Statele Unite ale Americii, personalități marcante ale scenelor de concert internaționale, reprezintă un interesant contact cu nivelul și pretențiile interpretative ale altor zone culturale. Și aceasta cu atît mai mult cu cît programul ales — lucrări de Achim Stoia, Leonard Bernstein și Johannes Brahms — alătură deopotrivă lucrări binecunoscute ale repertoriului universal și piese mai puțin cîntate. Ce se vede așadar, dincolo de o prezență muzicală vie, strălucitoare, de farmec și dispoziție cuceritoare de a face muzică ? Ce înseamnă pentru un dirijor american, de exemplu, contactul cu un opus de o atît de covîrșitoare bogăție de semnificații ca *Simfonia I* de Johannes Brahms ?

De la început, limpede devine faptul că o preocupare esențială a celor doi invitați ai Filarmonicii este grija pentru amănunt, pentru evitarea oricăror posibile momente de confuzie, izvorîte din neclaritate sau neglijență. Scrupulozitate profesională așadar, probitate de instrumentist respectîndu-și în orice condiție, cu orice ocazie, statutul de „profesionist în slujba muzicii" ; nimic deosebit pînă acum însă. Valoarea celor doi artiști americani începe să se demonstreze însă de la sine, atunci cînd, rederulînd suita de (mai mult sau mai puțin fragmentare) impresii care alcătuiesc amintirea unui concert, se observă faptul că acea exactitate despre care aminteam — fapt totuși răspîndit — se însoțește cu o cultură muzicală incontestabilă ; lucru vizibil atît în grija pentru a da sens muzical fiecărui amănunt, de menținere în limitele unui stil destul de sever și, în același timp, de a păstra permanent acel echilibru fără care o lucrare muzicală alunecă ori în direcția unei totale degringolade, a unei diletante „entropii", ori în sfera unei severități deopotrivă insipide și neinspirate. Varianta pentru care dirijorul american înclină vizibil este cea a unui echilibru, „agrementat" însă cu sumumul de mijloace expresive subtil puse în acțiune, care dau viață lucrărilor interpretate. S-a observat aceasta în cele *Trei dansuri din Ardeal* de Achim Stoia și, mai ales, în *Simfonia I* de J. Brahms interpretată cu ponderată căldură și cu echilibrată viziune a detaliului, ca element posibil de „valorificat" pentru a colora întregul. La fel, violonistul Ernesto Farago, în *Serenada pentru vioară și orchestră* de Leonard Bernstein, a arătat o echilibrată artă a interpretării unei lucrări nu atît facile cît măiestrit-simplu scrise, unei lucrări avînd în primul rînd nevoie de un interpret în stare să o înțeleagă, să o transfigureze veridic, să o „trăiască".

Viorel CREȚU

MIRCEA CRISTESCU

Așa cum procedează adeseori, Mircea Cristescu a alcătuit pentru concertul său cu Filarmonica „George Enescu" un program cuprinzînd lucrări rar cîntate, dar de o certă valoare, justificînd prezentarea lor în stagiunile simfonice. De data aceasta, toate cele trei piese au fost, pentru majoritatea publicului, inedite, începînd cu lucrarea de deschidere, *Fantezia pe o temă de Thomas Tallis* a compozitorului englez Ralph Vaughan Williams, decedat în 1958, la vîrsta de 86 de ani. Aparținînd generației lui Manuel de Falla, Florent Schmitt și Maurice Ravel, Vaughan Williams a lucrat o vreme cu Ravel la Paris, devenind într-un fel un compozitor anglofrancez, datorită mai ales tehnicii sale orchestrale, de influență franceză. Pentru *Fantezia* sa, scrisă în 1910, el și-a ales o temă a compozitorului englez Thomas Tallis din secolul al XVI-lea, pe care a prelucrat-o pentru o formație alcătuită din două orchestre de coarde și un cvartet solistic de coarde. Lucrarea, de fapt o suită de imagini decorative, păstrează în permanență caracterul modal al temei inspiratoare, ceea ce îi conferă un farmec arhaic special. Este un veritabil model de instrumentație pentru coarde, care atinge, în momentul reunirii celor trei grupuri, o impozantă amploare a sonorității.

Pentru excelentul ansamblu de coarde al Filarmonicii „George Enescu", piesa lui Vaughan Williams a constituit un nou prilej de afirmare, ca și pentru cvartetul solistic, alcătuit din Varujan Cozighian — vioara I, Cezar Marin — vioara a II-a, Jeanine Costescu — violă și Gheorghe Moțatu — violoncel.

Lucrarea concertantă a serii, rar cîntată datorită mai ales dificultății pe care o reprezintă necesitatea reunirii a trei soliști de valoare, a fost *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* de Paul Constantinescu, ultima creație a compozitorului, realizată în anul morții sale, 1963. Spre deosebire de alte opusuri concertante, Paul Constantinescu a impregnat *Triplul concert* de o ambianță dramatică, cu armonii aspre și o ritmică foarte liberă. Limbajul este mai degrabă acela al unei simfonii concertante cu soliști obligați, exceptînd partea secundă, *Andantino comodo*, în care soliștii se află pe primul plan, uneori chiar ca un trio cameral fără acompaniament de orchestră. Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu și Alexandru Moroșanu s-au întrecut în redarea expresiei definitorii pentru caracterul lucrării, mai ales în partea a II-a, în care Valentin Gheorghiu picura note perlate la pian, Ștefan Gheorghiu intona la vioară melodii tînguitoare, iar Alexandru Moroșanu aducea forța evocatoare impresionantă a violoncelului său.

În concluzia serii, *Simfonia nr. 14* de Dmitri Șostakovici, compusă în 1969, a surprins prin ansamblul

de o structură neobișnuită : o orchestră de cameră alcătuită numai din coarde și percuție, căreia i se adaugă doi soliști vocali, o soprană și un bas. Neobișnuită este și formula de desfășurare a discursului muzical, care se divide în 11 secțiuni, fiecare corespunzînd cîte unui text poetic al unor autori atît de diferiți cum sînt Guillaume Apollinaire, Rainer Maria Rilke, Federico Garcia Lorca și Wilhelm Küchelbecker. Alternativ, cei doi soliști dau glas liniilor vocale ale secțiunilor, contrastînd în mod izbitor prin trecerea de la meditație la țipăt, de la inefabil la o ritmică obsedantă, de la dramatism la seninătate. Toate aceste episoade, aparent disparate, dar legate între ele prin firul de tensiune dramatică abil țesut de compozitor, au fost redate cu mare forță expresivă de către soprana Virginia Manu și basul Mircea Moisa, pe un fundal orchestral pulsînd de o intensă viață, căruia Mircea Cristescu i-a asigurat o precisă filtrare a nuanțelor.

ALEXANDER SYMEONIDES — DAN GRIGORE

Un nume nou la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" : Alexander Symeonides, din 1978 dirijor permanent, iar din 1981 prim dirijor al Orchestrei de stat din Atena, după studii de percuție și apoi de dirijat la „Hochschule für Musik" din München și de perfecționare la vestitul „Berkshire Music Center" din Tanglewood (S.U.A.). De la prima piesă a programului, *Rapsodia nr. 1, op. 14* de Marțian Negrea, a apărut evident că Alexander Symeonides este un profesionist încercat al bagheței, cu o gestică suplă și cu o participare activă la desfășurarea actului interpretativ. Sub conducerea lui, partitura lui Marțian Negrea și-a dezvăluit pitorescul imaginilor, evocînd peisajul românesc, oamenii, cîntecele lor de dor și joc.

Am așteptat cu interes debutul lui Dan Grigore într-o creație reprezentativă pentru muzica concertantă a veacului XX : *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* de Béla Bartók, scris în anul morții compozitorului, 1945, pagină testamentară frapantă prin modul în care îmbină căldura expresiei și armonia echilibrului sonor cu un aliaj de vigoare și de radioasă transparență. Artist care reunește grija meticuloasă pentru finisarea tehnică desăvîrșită cu o vie inteligență muzicală, Dan Grigore a știut să imprime interpretării sale o libertate și o forță emoționale deplin adecvate spiritului lucrării. Dacă în părțile extreme el a valorificat bravura pianistică într-o execuție spectaculară, partea mediană — *Adagio religioso* — i-a oferit prilejul să-și afirme capacitatea de interiorizare, prin intonarea melodiei de largă respirație a coralului cu o deplină detașare. În secțiunea mijlocie, mai animată, a acestei părți, frînturile de teme în *staccato*, rapid evaporate, au fost parcurse de Dan Grigore cu elasticitate și finețe, într-un viu dialog cu orchestra. *Tarantela* de Liszt, oferită ca „bis", a constituit apoi o adevărată demonstrație de virtuozitate, cu focuri de artificii pline de o fantezie aeriană, de detalii savuroase, de strălucire sonoră, care au restituit acestui redutabil bastion pianistic întreaga prodigalitate de expresie definitorie pentru fiecare pagină încredințată de Liszt instrumentului său preferat.

În concluzia serii, Alexander Symeonides a impregnat *Simfonia nr. 4 în fa minor op. 36* de Ceaikovski de un suflu liric autentic, fără efuziuni sentimentale, în partea secundă, *Andantino*, pentru ca *Scherzo*-ul, cu *pizzicatele* sale ostinate, să fie realizat cu valorificarea precisă a virtuozității colective a coardelor și cu utilizarea unei extinse palete a nuanțelor dinamice, incluzînd pasaje în *pianissimo* cu un caracter intens melodic și colorat. În cele două părți rapide extreme, Alexander Symeonides a pus accentul pe virtuțile dramatice ale discursului muzical, suprasolicitînd în acest scop alămurile, ceea ce a dus la o sonoritate de ansamblu impresionantă ca amploare, dar adeseori brutală, de un decorativism exterior.

IOSIF CONTA — FESTIVAL MOZART

Inițiator al unor proiecte de repertoriu de anvergură, menite să revigoreze stagiunea simfonică a Radioteleviziunii, Iosif Conta știe totodată să antreneze orchestra la punerea în practică a planurilor sale în condițiuni de excelentă realizare artistică, chiar dacă trecerea de la un program de concert la cel imediat următor presupune un salt stilistic de un secol. Este ceea ce s-a întîmplat în decembrie 1981, cînd — cu o săptămînă înaintea demarării grandiosului plan de interpretare integrală a Tetralogiei wagneriene — Iosif Conta a prezentat un festival Mozart incluzînd cîteva din capodoperele maestrului de la Salzburg, în diferite genuri ale muzicii simfonice.

Mai întîi în acela al serenadei. Nu încape îndoială că dintre numeroasele creații mozartiene în genul pieselor ocazionale, destinate să marcheze diferite evenimente familiale — printre care 16 serenade și 29 de divertismente —, cea mai populară este, pe bună dreptate, *Serenada nr. 13 în Sol major, KV 525*, cunoscută sub denumirea de *Eine kleine Nachtmusik* (Mica serenadă). Scrisă pentru un cvartet de coarde căruia i se adaugă contrabasul dublînd violoncelul, lucrarea a tentat toate ansamblurile de coarde, de la cvartete pînă la formațiile de tip orchestral, deoarece unește perfecțiunea formei cu o extraordinară bogăție expresivă. Folosind întregul compartiment al coardelor din orchestră, Iosif Conta a reușit să asigure transparența deplină a scriiturii, parcă mai esențială aci ca în oricare opus mozartian. Sub conducerea lui, s-a cîntat cu precizia unui cvartet de coarde și cu o remarcabilă bogăție a nuanțelor, mergînd de la grația aeriană a unor *pianissime* (la reluarea Triolului din *Menuet* sau la atacul *Rondo*-ului final) pînă la vigoarea imperioasă a unor *fortissime*, nedepășind însă niciodată limitele impuse de stilul compozitorului și de genul lucrării.

Unica lucrare a lui Mozart pentru două instrumente de coarde și orchestră — *Simfonia concertantă pentru vioară și violă în Mi bemol major KV 364* — poate fi trecută fără nici o rezervă în categoria capodoperelor, căci îmbină în chip genial simfonismul și

concertarea, pe lîngă faptul că instrumentele soliste poartă un dialog fermecător, care le pune din plin în valoare posibilitățile expresive.

Dintre cei doi oaspeți bulgari care au susținut partea solistică, violonistul Mincio Mincev ne era bine cunoscut din aparițiile sale anterioare în concertele Filarmonicii „George Enescu" și Radiotelevizionii. Din nou, Mincev a impresionat prin sonoritatea sa intensă, plină de strălucire, obținută la vioara sa istorică, un Guarneri, prin precizia deplină a trăsăturilor sale de arcuș, ca și prin acuratețea intonației. Partenerul său, violistul Hristo Paskalev, este fără îndoială un instrumentist de calitate, muzical, cu ton cald, dar cu un sunet mat, nesolistic. În dialogurile purtate în stil imitativ de către cei doi soliști, mai ales în marea cadență comună din finalul părții I, această deosebire de sonoritate s-a impus cu forța evidenței.

Ultima lucrare a programului — *Simfonia nr. 41 în Do major KV 551 („Jupiter")* —, care încheie și încoronează activitatea de simfonist a lui Mozart, a fost parcursă de Iosif Conta cu o deosebită intensitate dramatică, temele apărînd impregnate de o impresionantă forță expresivă. Am apreciat mai cu seamă modul său de a pune în valoare, în *Menuet*, noutatea și farmecul cromatismelor, iar în *Final* fuziunea ideală între formele de fugă și de sonată, vădind dimensiunile măiestriei componistice atinse de Mozart în ultima perioadă a vieții sale.

IOSIF CONTA — PROLOGUL TETRALOGIEI WAGNERIENE

Inițiativa lui Iosif Conta de a prezenta în această stagiune a Radioteleviziunii integrala Tetralogiei wagneriene sub formă concertantă merită a fi aplaudată din răsputeri, căci ea constituie, mai mult decît un act de cultură, o ocazie rarisimă, neîntîlnită nici în centre culturale internaționale de străveche tradiție, de a face cunoștință cu ansamblul celei mai grandioase creații de treatru liric din întreaga istorie a muzicii, *Inelul Nibelungului.*

Pentru melomanul care se va strădui să urmărească țesătura motivică de o uimitoare stringență logică a celor patru uriașe partituri, participarea la integrala Tetralogiei s-ar putea să constituie mai degrabă o muncă obositoare decît un eveniment artistic delectabil. Numai cine este decis să considere elementele tehnice și formale ale compoziției ca făcînd parte integrantă din expresia muzical-literară, acela va obține impresia dorită de Wagner însuși : „Durch das Gefühl wissend zu werden" (A cunoaște prin intermediul simțurilor).

Realizarea conceptului de „muzică a Tetralogiei" presupune, înainte de orice, existența unui ansamblu orchestral specific, capabil să susțină stilul simfonic, pătruns prin Wagner definitiv în istoria operei. Caracteristică pentru orchestra acestui ciclu este sonoritatea ei, deopotrivă întunecată și catifelată. Ea se bazează pe un compartiment lărgit al suflătorilor de alamă : celor 8 corni și 4 tromboni li se alătură 5 tube și 4 trompete. Suflătorii de lemn sînt reprezentați cu cîte 4 instrumente, cu excepția celor 3 fagoți. La coarde, Wagner pretinde 16 viori prime, 16 viori secunde, 12 viole, 12 violonceli, 8 contrabași, pentru care prevede nuanțe sonore de o extremă subtilitate, realizate prin divizarea pe alocuri a viorilor în 8 grupe, a violelor și violoncelilor în 6 grupe. În unele pasaje ale partiturii, Wagner indică 6 harpe, ca de exemplu în finalul *Aurului Rinului*, în care cele 6 harpe evoluează în 6 sisteme diferite, dînd naștere unor valuri sonore în secvența leitmotivului *Curcubeului.* În ciuda enormelor dificultăți legate de reunirea unui asemenea aparat instrumental de circa 120 de persoane, incluzînd și numeroșii percuționiști în scena *Forjei Nibelungilor*, în seara concertului toți acești instrumentiști se aflau pe scenă.

O altă dificultate pe care o prezintă interpretarea Tetralogiei este legată de găsirea unei distribuții solistice adecvate, cuprinzînd cîntăreți familiarizați cu specificul stilului wagnerian. Se știe că, repudiind melodia ariei de operă ca scop în sine, Wagner a proclamat „principiul declamator", care impune o manieră a cîntului dezvoltată din limbajul, din sensul cuvîntului și al frazei. Pentru stilul acesta se folosește adeseori termenul de „melodie infinită", care implică și o tehnică vocală corespunzătoare. În cazul concret al *Aurului Rinului*, prologul Tetralogiei, erau necesari 14 cîntăreți, cu profiluri vocale clar definite. Trei dintre aceștia, soliști ai Operei Germane din Berlin, au vădit stăpînirea deplină a stilului wagnerian, așa cum este practicat în teatrele de operă germane printr-o tradiție veche de mai bine de un secol. Pentru Wotan, regele zeilor în mitologia germanică, baritonul Siegfried Vogel posedă fără îndoială „formatul" rolului, atît pe plan vocal, cît și fizic ; el își conduce glasul cu o măiestrie impecabilă, are forța și vitalitatea unui puternic temperament dramatic. În rolul soției lui Wotan, Fricka, mezzo-soprana Annelies Burmeister aduce bogata experiență a unui bogat repertoriu de personaje wagneriene, dar și de participare la interpretarea unor mari oratorii și cantate de Bach, Händel, Mozart și Beethoven. Mai puțin cunoscută în lumea internațională a muzicii, tînăra soprană Eva-Maria Bundschuch a surprins, în rolul Freia — fiica lui Wotan — printr-un timbru strălucitor, de o mare forță de penetrație, și prin ușurința uimitoare cu care evoluează în registrul cel mai înalt.

Din grupul cîntăreților români distribuiți în concertul-spectacol, s-a remarcat în mod deosebit basul Pompei Hărășteanu, în rolul de mare exigență vocal-interpretativă al lui Alberich, piticul stăpîn peste Nibelungi, locuitorii cavernelor. Interpretarea sa, de mare forță expresivă, a valorificat cu inteligență sensul fiecărei fraze, al fiecărui cuvînt, în sensul exact al „principiului declamator" wagnerian. În rolul de mai mici dimensiuni, dar de o mare greutate specifică, al Erdei — mama Walkiriilor, zeița înțelepciunii și a pămîntului—, s-a afirmat cu autoritate mezzo-soprana Adina Iurașcu ; vocea ei, cu sonorități de contraltă, părea într-adevăr să vină din adîncurile pămîntului. Din trio-ul fiicelor Rinului — Woglinde, Wellgunde, Flosshilde —, o remarcă specială pentru soprana Sanda Șandru, cu acutele ei de mare strălucire, alături de Elena Grigorescu și Stela

Hauler. Pentru dificilul rol al lui Loge, zeul focului, al şireteniei şi al minciunii, tenorul George Lambrache a adoptat un stil cvasi-parlando, urmărind să sublinieze desigur perfidia personajului, dar lipsind paginile respective de aportul glasului său în ansamblul vocal-simfonic al partiturii. Creaţii meritorii au mai realizat tenorul Mihai Zamfir în rolul piticului Mime, bașii Nicolae Sasu şi Marcel Roşca în cei doi uriaşi Fasolt şi Fafner, baritonul Airizer Csaba şi tenorul Nicolae Andreescu în cuplul zeilor Donner şi Froh.

La conducerea vastului ansamblu, Iosif Conta a animat partitura wagneriană cu o elocinţă plină de vigoare, pe măsura dramatismului acestor pagini introductive în aventura inelului Nibelungului, a urmărit cu exactitate detaliile orchestrale şi vocale în cadrul polifoniei de ansamblu, realizînd astfel o introducere pe deplin convingătoare în fascinanta magie sonoră wagneriană. Numerosul public prezent la acest important eveniment al stagiunii aşteaptă acum continuarea ciclului, convins că Iosif Conta va şti să imprime următoarelor trei seri aceeaşi intensă combustiune artistică.

Edgar ELIAN

LAVINIA TOMULESCU-COMAN, DAN IORDĂCHESCU, AURELIAN OCTAV POPA

La Filarmonica bucureşteană se cîntă în fiecare stagiune Liviu Glodeanu. Este un omagiu pe care prima orchestră a ţării o aduce nu numai unui fost slujitor credincios al ei ci, în primul rînd, marelui artist al cărui profil creator trecerea timpului nu numai că nu-l erodează ci, dimpotrivă, îi subliniază viguroasele-i contururi.

Reascultînd *Concertul pentru pian şi orchestră* în programul propus de Aurelian-Octav Popa, am avut mai mult decît plăcerea unei confirmări (sau reconfirmări) a unor excelente mai vechi păreri, am avut revelaţia (dacă se mai poate spune aşa) că lucrarea defineşte nu numai perioada în care a fost scrisă (cea dintîi în creaţia lui Glodeanu) ci că ea aruncă lumini profund semnificative asupra întregii opere a compozitorului. Concertul pentru pian este o muzică aspră, de o expresie tăioasă şi concentrată. Vizarea esenţialului, atît de caracteristică evoluţiilor sonore imaginate ulterior de Liviu Glodeanu, apare pregnantă încă din lumea acestei partituri. În simplitatea ei, muzica impune printr-un grandios de subtext. Rostirea este fermă, dinamica bărbătească, formele viguros conturate.

Cu ani în urmă, la vremea primei sale audiţii, Concertul lăsase impresia unei muzici extrem de agreabile, de o simplitate ce ţine de firesc, curate şi limpezi ; reascultîndu-l, impresia s-a păstrat — augmentată, însă, de constatarea (făcută, deja, mai înainte) că în această muzică de tinereţe zăceau rodnic marile valenţe ale artei sonore plină de prospeţime şi personalitate a lui Liviu Glodeanu aşa cum ele aveau să încolţească mai tîrziu.

Plasată, mai puţin obişnuit, la început de program, lucrarea s-a bucurat de tălmăcirea serioasă, echilibrată şi matură a pianistei Lavinia Tomulescu Coman. Obiectivizînd muzica, solista a semnat un demers interpretativ solemn, lucid, nonretoric — în spiritul, adică, al însuşi Concertului. Lavinia Tomulescu Coman a dovedit o fină capacitate de pătrundere a sensurilor expresive ale muzicii ca şi a profilului arhitectonic pe care l-a re-creat convingător. Bazîndu-se pe o tehnică solidă, pianista a apărut drept o artistă căreia frumoasa cultură stilistică îi permite abordarea unei lucrări dificile sub multe aspecte, cum este Concertul pentru pian de Liviu Glodeanu.

Programul alcătuit de Aurelian Octav Popa a continuat cu *Cîntecele ucenicului călător* de Mahler, prilej de a-l reîntîlni pe eminentul artist care este baritonul Dan Iordăchescu. O fină muzicalitate, o inteligenţă muzicală deosebită, forţa expresiei interpretative au apărut şi de această dată capabile să definească arta lui Dan Iordăchescu.

În încheiere un ...şlagăr simfonic — *Simfonia a V-a* de Beethoven.

Însoţind-o prob şi eficient pe Lavinia Tomulescu-Coman în Concertul de Liviu Glodeanu, acompaniindu-l suplu pe Dan Iordăchescu, Aurelian-Octav Popa şi-a rezervat opus-ul beethovenian pentru a-şi măsura forţele dirijorale în faţa unui public ce urmăreşte cu simpatie şi evoluţia sa ca şef de orchestră.

Sigur, este foarte riscant să abordezi o asemenea lucrare despre care... s-a spus totul ! Riscant, pentru că termenele de comparaţie sînt foarte multe — şi dintre acestea, multe ilustre. Riscant, pentru că muzica este cunoscută notă cu notă de mai toată lumea, pentru că ticurile noastre muzicale, cele „de toate zilele", se referă foarte adesea (dacă nu chiar în primul rînd) la „simfonia destinului". Aurelian-Octav Popa a acceptat să riște — şi a făcut foarte bine deoarece trebuia să treacă, odată şi odată, şi acest „Rubicon" al temerarilor cavaleri ai baghetei mînuite pentru schiţarea profilului de muzician complet. Muzica lui Beethoven nu mai poate salva pe nimeni — dimpotrivă, ea este — parcă — o garanţie a unui eşec posibil. Aurelian-Octav Popa nu numai că l-a evitat cu eleganţă, el a convins pentru onestitatea intenţiilor sale, dublate de corectitudinea realizării. Dirijorul a imprimat evoluţiei interpretative marca bunului gust, cenzurînd excesele obişnuite — grosimea sonorităţilor, dinamica romantizată extrem, planurile structurii formale împinse la extreme. Poate că pentru a fi pe deplin convingător „combustia" interioară ar fi trebuit să fie cu mult mai mare — dar am preferat o variantă interpretativă austeră, decît o eventuală explozie de elanuri romantice, de clamări menite să impresioneze ieftin stalul.

Theodor DRĂGULESCU

DUMITRU BUGHICI

Frumos finalizată colaborare a unui grup de instrumentişti valoroşi ai Filarmonicii bucureştene, alături de colegi ai compozitorului, profesori la Conser-

vatorul „Ciprian Porumbescu" la realizarea medalionului cameral *Dumitru Bughici*, organizat cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani. Nu a fost vorba, cum ne-am aştepta poate, de o retrospectivă a trecutelor decenii componistice ci dimpotrivă, de o plenară afirmare a vigorii creatoare a muzicianului în prezent, în actualitate, concretizată prin indicaţia „primă audiţie" ce a însoţit majoritatea titlurilor programului, cea mai veche lucrare prezentată datînd din 1976.

Este vorba despre *Trio pentru vioară, violoncel şi pian* interpretat cu dăruire de formaţia „Academic" — Dorel Paşcu-Rădulescu, Vasile Ţugui şi Irina Staicu. Impresia generală care se desprinde chiar de la un prim contact cu această muzică este aceea de revelaţie a unor noi valenţe expresive pe care le cîştigă timbrurile „clasice" ale instrumentelor „tradiţionale" în confruntarea cu armoniile de jazz, acestea din urmă devenite tradiţionale la rîndul lor într-o formă integrată, sintetizată, personalizată în creaţia compozitorului Dumitru Bughici. Dramatismul anumitor momente, capacitatea de sugestie ce viza stridentul — ca tip de imagine artistică — par că supralicitează limitele camerale ale ansamblului.

Dacă scurtele solo-uri pizzicato ale violoncelului din Trio evocau insolit, aluziv, basul de jazz, atunci în cele *Patru piese pentru contrabas solo*, interpretate de Ştefan Thomasz cu deosebită plasticitate faţă de „anvergura" instrumentului, aceste sonorităţi se regăsesc împlinite, familiare poate. Este de remarcat între altele de-a lungul acestui veritabil recital de contrabas mobilizarea instrumentului, solicitarea sa tehnică ce slujeşte finalitatea artistică.

În legătură cu preocuparea compozitorului pentru structura intimă a partiturii poate constitui un exemplu piesa a doua cu excelentele sale combinaţii de moduri de atac şi articulări de virtuozitate.

Sonatina pentru vioară şi pian, avînd ca protagonişti două nume consacrate ale scenei româneşti de concert — Petru Csaba şi Dan Grigore — dezvăluie alte faţete ale personalităţii muzicianului. Este remarcabilă aici spontaneitatea, mobilitatea discursului sonor. Sugestia vizuală, caracterizată prin luminozitate, plasticitatea picturală, descriptivă a partiturii este realizată prin armonii complexe — totuşi limpezi, de mare calitate, transparenţă — melodică congruentă în ciuda puternicii cromatizări şi o ritmică pregnantă ale cărei evoluţii prin salt, bruşte, declanşează parcă schimbarea punctului de vedere, a imaginii.

Cele patru piese pentru pian grupate sub genericul *Amintiri*, totuşi fiecare cu evoluţie proprie, individuală, nu reprezintă cum ne-am aştepta poate (sub rezerva unei opinii personale, de ascultător) piese care ar exhiba o tonalitate propriu-zis nostalgică. Lirismul lor evident, dimensiunea lor evocatoare pare mai degrabă să slujească unor proiectări ale trecutului în actualitate şi în perspectivă, asemenea unui film punctat numai cînd şi cînd de momente de rememorare, de paralele în timp. Puterea lor de convingere artistică a fost mult reliefată de autoarea versiunii interpretative, în care deslusim „continuarea" firească a generaţiilor — tînăra pianistă Irina Bughici.

Nuanţa discretă, subtilă se îmbină cu nota patetică în pasaje de melodică debordantă cu momente de adevărată strălucire pe care le generează *Sonanţe pentru vioară solo* interpretate de Modest Iftinchi.

O altă lucrare destinată unui singur interpret *Piesă concertantă pentru marimba-vibrafon*, cu mult talent şi dăruire executată de George Pane, creează o opoziţie de caracter, un dialog timbral cu efect artistic. Dar, dincolo de afirmarea specificităţii timbrurilor, textul muzical curge ca un şuvoi cu densitate expresivă în alternanţă cu momente de aşteptare, de visare.

Cvintet pentru alamă Nr. 2, interpretat de formaţia de suflători „Armonia" — Edmund Buschinger (trompeta I), Ilie Voicu (trompeta II), Nicolae Lipoczi (corn), Florian Pane (trombon) şi Vasile Mihăilescu (tubă) — a încheiat în mod firesc o seară camerală dedicată unui compozitor care are mai mult decît afinităţi, legături de substanţă profunde cu universul muzicii de jazz. Sînt prezente sintetic în lucrare — după ce au fost marcate, prelucrate, după ce au străbătut filtrul personalităţii compozitorului — pasaje solistice de pregnanţă, de virtuozitate, cu clară sorginte în omoloagele lor improvizatorice ale stilului instrumental evocat, pe fondul unor pulsaţii ritmice ingenios realizate, mai mult decît simplu „sincopate" — atrăgătoare, antrenante, într-o structură în mozaic, cu tonalităţi expresive de la elegie pînă la entuziasm paroxistic. Iată de ce bătăile din palme ale instrumentiştilor din finalul lucrării, care subliniau ritmuri diverse, şi-au găsit continuarea în aplauzele *spectatorilor*.

Gabriel TOMESCU

Prime audiţii

Una dintre iniţiativele majore ale Uniunii Compozitorilor, în ultimii ani, aceea de a organiza, în colaborare cu Filarmonica bucureşteană şi apelînd la instrumentişti de frunte, concerte de prime audiţii, axate, de regulă, pe generaţii de creatori, se continuă, observăm cu deosebită satisfacţie, şi în acest sezon muzical, şi a demarat cu inaugurarea publică a nu mai puţin de şapte lucrări aparţinînd contingentului cel mai proaspăt pe care componistica românească îl aliniază în prezent. Şapte compozitori din lucrările cărora urmele mîinilor maeştrilor, benefice pînă la un moment dat, tind a se şterge, şapte piese ce se menţin prin propriile puteri, argumente formale şi ideatice. Şi, mai ales, tot atîtea căi de rezolvare a problematicii de limbaj şi arhitectonică, problematică pe care astăzi nimeni, din orice generaţie, nu o mai găseşte rezolvată de-a gata, de un curent sau altul, de o şcoală sau alta, ci, cu toată responsabilitatea opţiunilor întreprinse, trebuie să şi-o rezolve singur, în şi, uneori, prin logica punerii în joc a mijloacelor compoziţionale.

Desigur, orientări generale se pot discerne — renunţarea la şocuri, clarificare armonică şi melodică. Aici putem nuanţa, de la armonia de largă audienţă (Şerban Nichifor) la una mai colţuroasă (Andrei Tă-

năsescu) de la poezia vibrantă (Cristian Alexandru Petrescu) spre una mai mediată, simbolică (Horia Şurianu) pînă la pozitiva rigoare constructivă (Cristian Brâncuşi, Marina Vlad). Avangarda nu mai înseamnă azi un anume vocabular, căci adesea, în domeniul vocabularului, se suprapun reprezentanţi ai celor mai diferite atitudini creatoare. Ceea ce nu înseamnă că avangarda a murit. Totdeauna, avangardă va fi incomoditate, cărare proprie, defrişare, doar că aprecierea acestora se face astăzi mai cu dificultate, întrucît nu (mai) rezidă în vocabular şi trebuie avute în vedere şi dimensiuni mai subtile ale lucrării, de la arhitectonică pînă la subtext, ideaţie, metalimbaj, atitudine în faţa operei de artă.

Violeta Dinescu (*Dialogo* pentru flaut şi violă — Matei Corvin, Ştefan Gheorghiu) ne-a obişnuit cu o serie de lucrări pentru două, trei instrumente, aparent nepretenţioase, căci se sprijină „doar" pe o adevărată muzicalitate, aici însemnînd forţă emoţională a intervalicii, melodică logic condusă, premise bine alese şi corect rezolvate. Cu alte cuvinte, tînăra compozitoare ştie a se pune într-o bună dispoziţie creatoare din care poate spaţia, ierarhiza atractiv elementele util alese.

O orientare neoclasică, solidă, vădeşte Marina Vlad (*Sonata pentru pian* — Krimhilda Cristescu). Muzica merge aici cu dibăcie pe graniţa diatonicului cu cromaticul, cu incursiuni expresive într-un teritoriu sau altul şi, din nou, o adecvare reală a mijloacelor (progresii, dezvoltări prin prelungire şi deplasare de interes) la material.

Horia Şurianu a ajuns la un rafinament deosebit în teatralizarea şi simbolizarea sonorităţilor (*Cantus rudis*, pentru contrabas şi bandă magnetică — Ştefan Thomasz), spaţiul şi timpul converg şi ele lumii timbrale, întru aceeaşi stază poetică intens expresivă. Voinţa unificatoare a compozitorului, derularea molcomă, predispune la meditaţie, o meditaţie, să-i zicem, „provocată" cu subtile mijloace, de compozitor. Am vorbit de raportul avangardă-material. Aici materialul este adesea al muzicii concreto-obiectuale, cage-istică uneori, dar scopul este cu totul altul, poetic, învăluitor. Atenţiune ! Nu ne mai putem formula judecăţile doar după vocabular, nici măcar doar după structură. Abia strategia componistică divulgă adevărata avangardă.

Variaţiunile pentru violoncel solo (Marcel Spinei) de Cristian Brâncuşi pun din nou problema mijloacelor în raport cu estetica. Mijloacele sînt aici foarte diverse dar ele nu lasă niciodată loc dezafectării entropice. Din contra, gîndirea tînărului compozitor este riguroasă, fermă, mîna sa stăpîneşte materialul şi-l obligă a converge spre o ideaţie logic descendentă din premise, fără nici o evaziune sau extravaganţă. Încă o dată, deşi varietatea timbrală, efectologică, este remarcabilă.

O natură poetică deosebită mărturiseşte Cristian Alexandru Petrescu. Este unul dintre adevăraţii creatori de imagini muzico-poetice, şi spun aceasta căci la impresia produsă de *Cîntecele bacoviene* (Sergiu Pop şi, la pian, compozitorul) de acum, se adaugă şi amintirea tot vie a unor lieduri pe Blaga. Alegerea modului, armoniei, decupajul melodic, totul se adună spre contopirea text-muzică, în adevăr realizată, relevînd talentul autentic al tînărului compozitor.

Andrei Tănăsescu este mai distant faţă de material, nu se efuzionează, penetranţa muzicii sale se datorează mai mult voinţei decît visării. Cele *Două poeme* pe versuri de Ana Blandiana (Cleopatra Melidoneanu şi compozitorul) sînt situaţii muzico-plastice anvizajate prealabil, la lectură, şi „înscenate" apoi cu aplomb. Cuvîntul se spune pe muzică, se judecă şi este comentat de pian. O anume crispare demonstrativă ne bucură, căci este semnul angajării responsabile a compozitorului în elocinţa opus-ului său.

Cu Şerban Nichifor (*Arie* şi *Interludii* pentru flaut alto — Sevastiţa Lipoczi — şi bandă magnetică, din opera *Domnişoara Christina*, după Mircea Eliade) revenim la leit-motivul prezentei, raportul material-expresie. Căci aici, materialul pare adesea comod, banal chiar. Dar, aşa cum ne-a învăţat ultimul deceniu, muzica nu se reduce la structura sa, există totuşi ceva impalpabil, să-i spunem poate expresie, oricum, muzica lui Şerban Nichifor are mister, pluteşte, incursionează zone ale ineditului de fapt, dacă nu de drept. Şi, apoi, în teatru, toate mijloacele sînt permise, de vreme ce sînt cu folos aservite imaginii. Or, Şerban Nichifor reuşeşte aici să invite în acel spaţiu convergent în care ascultătorul, o dată adus aici, nu poate rămîne indiferent în faţa a ceea ce aude.

Şapte compozitori, diferite atitudini creatoare, peste o lună vor fi decelabile alte nuanţe, convergent-divergente, asociaţiile şi disociaţiile aflîndu-se exact în raportul optim pentru ca o şcoală componistică să aibă personalităţi şi personalitate.

★

Reluarea concertelor de prime audiţii, organizate în colaborare de Uniunea Compozitorilor şi Filarmonica „George Enescu", nu a rămas fără continuare. Iată acum încă un act al acestui serial ce se menţine între iniţiativele practice de cel mai mare interes ale uniunii noastre, cu atît mai mult cu cît înaintează pe terenul lăsat liber de manifestările, între timp amorţite, ale altor instituţii (concertele-dezbatere, dialogurile cu publicul). Fără a putea suplini funcţia adjectivantă a suscitatelor manifestări, concertele cu pricina inaugurează lucrări pe care, ideal, le vedem a alcătui un repertoriu, adică un corpus de lucrări reluate, rulate, înregistrate, devenite referenţiale publicului. Dar poate că Uniunea Compozitorilor nu are posibilitatea de a face mai mult, în fond nu este o instituţie de concert, poate că nu are nici suficientă iniţiativă, energie, eficienţă practică. Pînă una alta, lunar cunoaştem încă şase-şapte titluri în domeniul cameral, ocazie de informare asupra pulsului creaţiei româneşti, iar la un moment dat această creaţie îşi va găsi şi cadrul organizatoric regenerativ.

Octavian Nemescu (*Sugestii IV* — la pian Ştefan Agoston) este un compozitor gînditor, incitant pentru că el însuşi e mereu incitat de relaţia cu propria sa muzică, cu ideea de muzică în genere, de act artistic cu consecinţe sonore. Compozitorul te îndeam-

nă la reflecție pentru că el, mai întîi, reflectează, muzica lui, fără să neglijeze esteticul, este în același timp și limbaj și propriul său metalimbaj. Aici se „comentează" neo-romantismul. Se înscenează elanuri pianistice, tensiuni, acumulări retorice asupra cărora Octavian Nemescu reflectează și ne îmbie și pe noi prin deciziile componistice ulterioare. Mijloacele urmăresc demersul demonstrativ, îl reține în registrul estetic cel mai adevărat, acordate fiind pe deplin intențiilor semantice (acumularea gestuală se sprijină pe diversificarea limbajului, de la octava cadru spre pentatonic, apoi către moduri mai complexe, revenindu-se în final). Este o parabolă a cercului și evaziunii intim articulată în vocabular.

În *Sonata pentru violoncel solo* (excelent „descusută" în cele mai secrete articulații de către Andrei Csaba) Theodor Drăgulescu se situează exclusiv intra-muzical, aș spune, chiar, cu apetență neoclasică, acceptă ca adevărat profesionist rigorile unui stil de tradiție pe care, acceptîndu-le, le înfruntă. Căci îți trebuie virtuozitate astăzi pentru o asemenea cruciadă cu modelele, din care să ieși învingător cu propriile arme ale istoriei, atît de bogate, ale genului. Compozitorul ne vorbește dinlăuntrul operei cu care este total identificat, aș spune chiar cu vorbele codificate ale stilului asumat, ceea ce nu face mai puțin penetrant timbrul glasului său. Lucrătura celulară, evoluția unităților semnificative sînt conduse expert, conștientizate de compozitor și sesizabile optim de ascultător. Foarte elocventă împărțirea în mișcări și secțiuni, ca o consecință a desenului perfect logic al travaliului motivic, în tehnică de rapeluri, prelungiri, transformări ale unităților de semnificație.

Dintr-o convingere intimă și fără nici o dorință demonstrativă face muzică Radu Negreanu în *Poem concertant pentru violă solo și ansamblu de percuție* (Ștefan Gheorghiu, violă, Viorica Ciurilă, Gheorghe Eugen, George Pane, Octavian Rădoi — percuție). Se vede aici sinceritatea instrumentistului „de-o viață", nevoia exprimării. Confesiunea capătă (atingînd în trecere registrul expresionismului) o configurație teatrală, căci instrumentul solist, vizibil iubit de compozitorul ce are o nețărmurită încredere în el, intră într-o dramaturgică opoziție cu formația-cadru, dacă nu ostilă, în orice caz ambiantă distală (persiflantă ?) a declamației protagonistului.

Obsesia sincerității, a expresiei directe, fără sacrificiul altitudinii ideatice, denumesc în *Cvartetul nr. 4* încă un opus major al lui Anatol Vieru. Compozitorul este astăzi, aparent cel puțin, foarte departe de ceea ce ar fi prețios, căutat, cum spuneam și altădată, punctul său de vedere și coerența sistemică se situează la un nivel de generalizare care permite amănuntului să-și trăiască clipa, fără stress-ul demonstrativului, al convergenței către o etichetă totalizatoare. De aici cîștigă puritatea muzicii și se recîștigă o relație emoțională cu ascultătorul pe care naturalețea desfășurării sonore îl învăluie imediat cu schimbările neașteptate de ton, procedeu, principal și secundar în discursul muzical. (De altfel, genul cvartetului este apropiat compozitorului, în el putem descifra cu fidelitate traseul stilistic al creației lui Anatol Vieru). În sinceritate și exprimativ sînt transgresate procedee pe care le-am fi crezut legate doar de un curent (amintiri ce ar fi fost înainte poate cenzurate) în timp ce aici ele se află deasupra modelor, întru verosimilul imaginii sonore. Muzica aceasta ce are eleganța sincerității din experiență și maturitate a găsit o formație sensibilă la acordajul intențional al autorului (încă un cvartet produs de școala miraculoasă a profesorului de muzică de cameră Dorel Pașcu-Rădulescu — Dana Bozenovici, Ionel Crăciunescu, Cornelia Petroiu, Attila Szekely).

Sonata pentru clarinet și pian de Mircea Chiriac este o muzică de experiență în domeniul formei, neoclasic văzută, cu atractivitate, într-o confundare sinceră cu modelul, ceea ce îi dă autoritate psihologică, și în domeniul instrumentalismului, căci se simte că a fost gîndită pentru legato-ul inimitabil, pentru fantezia luxuriantă în registrație ale lui Aurelian Octav Popa (care a și interpretat-o alături de neobositul, excepționalul Șerban Soreanu). Solistul este notat dezinvolt și matur totodată, susținerea pianistică este cea mai adecvată. Cele trei părți sînt trei maniere de exprimare a unui spirit ludic aplicat pe forme preexistente. Este o lucrare ce emană din convingerea că muzica se face avînd cu fermitate la îndemînă instrumentarul tehnic-componistic prescris istoric.

Volute de Constantin Simionescu (cu Cvintetul de suflători „George Enescu") ne propune o reprezentare geometrică în spirit și nu neapărat în litera unor proporții matematic deduse, care, dacă vor fi existînd, în orice caz nu se rămîne la ele. Căci Constantin Simionescu știe să justifice interior orice decizie, sau să ia acea decizie pe care starea muzicală a momentului i-o impune. Ansamblul de suflători este o formație dificilă, mai rece poate, compozitorului îi convine, căci structurile sale au soliditate mai presus de orice comentariu, apoi au logică în înlănțuire.

Costin CAZABAN

RECITAL DE PIAN ENESCU — BARTOK

În mod firesc, un recital Enescu-Bartók determină un special interes date fiind afinitățile ce îi apropie pe cei doi mari creatori, relația organică de ordin spiritual și structural pe care opera lor o stabilește cu marele tezaur al muzicii populare, în sfîrșit concepția nouă asupra formelor și genurilor muzicale clasico-romantice ; toate aceste aspecte concretizate de o manieră particulară ce atestă marea genialitate, genialitate ce se dezvăluie plenar pe măsura cunoașterii treptate atît a resorturilor tainice cît și a celor manifeste ale operei.

Și totuși, de această dată, interesul aparte al manifestării era datorat — în egală măsură — prezenței pe podiumul Ateneului Român a pianistului și profesorului Gabriel Amiraș, însoțit de doi dintre cei mai distinși discipoli ai săi, pianiștii Dana Borșan și Andrei Deleanu — recent absolvenți ai conservatorului bucureștean. În această perspectivă creația lui Enescu și Bartók determină o emulație a generațiilor, o continuitate exemplară a efortului interpretativ ; căci Gabriel Amiraș determină și impulsio-

nează o școală pianistică a interpretului muzician de reală altitudine a gîndului ordonator al spațiilor arhitecturii muzicale, coordonare ce se realizează la nivelul unei combustii interne permanente, lucid orientate.

Poate cea mai importantă și mai interesantă particularitate a personalității pianistice a muzicianului Gabriel Amiraș rămîne marea știință a timbrelor, a regiei sonore ridicate la rang de concepție. Iar Sonata în fa diez minor de George Enescu — pe de o parte și Sonata scrisă de Bartók în anul 1926 pe de alta, constituie literalmente doi poli gravitaționali între care se desfășoară larga anvergură a dozării timbrale ; de la fluidul sonor aproape inefabil al muzicii enesciene la sunetul dens, percutant, penetrant și totuși maleabil al sonatei lui Béla Bartòk.

La Andrei Deleanu, evoluția evenimentelor muzicale apare determinată cu o stringență absolută prezidată de o gîndire eficientă atît la nivelul structurii de ansamblu cît și la acela al detaliului ; întreaga construcție a Sonatei a III-a în Re major de George Enescu capătă în interpretarea lui Deleanu o limpiditate sonoră comparabilă cu limpiditatea sensurilor, de o sugestie la fel de fermă, la fel de stringentă a expresiei.

Pagini de excepțională virtuozitate pianistică, cele trei studii op. 18 de Béla Bartók ne-o dezvăluie pe Dana Borșan ca posesoare a unei tehnici de expresie cu resurse de rară extensie. Cultul culorii sonore apare, evident, într-o directă corelare, într-o directă condiționare față de specificul momentului. În interpretarea Danei Borșan, studiile de Bartók op. 18 apar literalmente portretizate în sensul unei coloristici pe cît de sugestive pe atît de eficiente, sînt aspecte ce reapar cu pregnanță și în realizarea Sonatei pentru două piane și percuție, lucrare realizată cu participarea maestrului său, a lui Gabriel Amiraș, lucrare ce comportă notabile îmbunătățiri ulterioare sub raportul condensării evenimentelor sonore pentru spații mari, economic organizate. Și totuși nu este exagerat a aprecia că recitalul la care m-am referit poate fi apreciat drept un remarcabil eveniment al stagiunii în curs, atît în ceea ce privește selecția momentelor programului cît și prin impresionanta desfășurare de forțe pianistice pe care a reclamat-o în consecință.

Dumitru AVAKIAN

NICOLAE LICAREȚ — clavecin

De mai mulți ani, Nicolae Licareț — pianist în ansamblul orchestral al Filarmonicii „George Enescu" — se afirmă cu tot mai multă autoritate ca solist la diferitele instrumente cu taste (sau „clavire" cum li se mai spune după termenul german „Klavier"), demonstrînd de regulă o tehnică îngrijită, cursivă, indiferent dacă folosește clavecinul, pianul sau orga. Noul său recital, încadrat în ciclul „Muzica pentru clavecin de Bach" al Filarmonicii, a confirmat o dată în plus seriozitatea cu care pregătește aparițiile sale în public, cu atît mai mult cu cît programul a inclus două dintre cele mai pretențioase creații clavecinistice bachiene, *Suita engleză nr. 1 în La major BWV 806* și *Partita nr. 4 în Re major BWV 825*.

Pentru început, Nicolae Licareț s-a „încălzit" parcurgînd cu o deplină rigoare *Toccata în Sol major BWV 916*, lucrare datînd din perioada de la Weimar, cu o construcție tripartită evidentă : un *tutti* energic, à la Vivaldi, cu episoade modulante și pasaje rapsodice, un *Adagio* de mare simplitate expresivă și o *Fugă* în gen de *Gigă*, pe o temă degajînd forță juvenilă.

Odată cu *Suita engleză nr. 1 în La major*, Licareț a abordat primul din marile cicluri de dansuri dedicate de Bach clavecinului în perioada de la Köthen (1720—1724) : *6 Suite engleze BWV 806—811* și *6 Suite franceze BWV 812—817*, ale căror titluri nu și-au găsit nici pînă astăzi explicații satisfăcătoare. Dacă pentru *Suitele franceze* ar putea fi valabil argumentul că denumirile dansurilor sînt enunțate în limba franceză, cum s-ar putea justifica titlul *Suitelor engleze*, la care dansurile poartă aceleași denumiri în franceză ? O explicație propusă de Forkel — unul din biografii lui Bach — ar fi că mențiunea „Fait pour les Anglais" scrisă de mîna lui Bach pe partitură, indică destinația lor „pentru un nobil englez". Conform tradiției germane datînd din secolul al XVII-lea, Bach a conceput cele 12 Suite pentru clavecin în cîte 4 părți *(Allemande, Courante, Sarabande, Gigue)*, precedate de o piesă introductivă și intercalînd între *Sarabande* și *Gigue* un dans mișcat din categoria așa numitelor *Galanteries (Menuet, Bourrée* sau *Gavotte)*, de obicei în perechi de două dansuri. Pentru a nu lăsa nimic la inspirația interpreților, Bach a notat cu precizie toate ornamentațiile („agréments"), fapt cu totul neobișnuit în acea vreme.

Următoarea culegere de dansuri pentru clavecin — a treia și ultima — a fost realizată de Bach la Leipzig, în perioada anilor 1726—1731. De data aceasta, el a renunțat la denumirea de *Suită*, preferînd-o pe aceea de *Partită* și publicînd ciclul celor *6 Partite BWV 825—830* sub titlul *Klavierübung I*. Găsim aci din nou cele 4 dansuri principale, înaintea cărora apare o introducere, în timp ce piesele din grupul *„Galanteries"* sînt intercalate nu numai între *Sarabande* și *Gigue*, ci și între *Courante* și *Sarabande*. Rigiditatea coregrafică este acum total abandonată, în favoarea unor forme mai libere, care conservă doar episodic caracterul dansant originar. În *Partite*, conținutul expresiv predomină, solicitînd din partea interpretului o fantezie care se cere valorificată la fiecare din secțiunile lucrării.

Aprofundînd caracterul fundamental diferit al celor două mari creații bachiene incluse în programul recitalului său, Nicolae Licareț a subliniat natura strict dansantă a *Suitei engleze nr. 1*, pentru a-și modifica stilul interpretativ în *Partita nr. 4*, în care a conferit liniei melodice respirația necesară. În execuția sa, *Partita* a beneficiat de o in-

tensă vitalitate, de acțiune ritmică, cu un simț precis al ornamentațiilor și al inflexiunilor. Cît despre spinoasa problemă a volumului sonor redus al clavecinului în raport cu dimensiunile Ateneului, ea a fost rezolvată prin folosirea amplificării la difuzoarele sălii, ceea ce a făcut sunetul accesibil pînă la ultimele locuri.

MATEI KOZMA — orgă, ION BUDOIU — voce

Doi artiști reprezentativi pentru viața muzicală a două centre de tradiție ale țării au susținut un recital Bach-Händel : organistul Matei Kozma din Tîrgu-Mureș și baritonul Ion Budoiu din Cluj-Napoca.

Solist al Filarmonicii din Tîrgu-Mureș, profesor, compozitor, autor al unui *Concert pentru orgă și orchestră* și al unor piese pentru orgă solo, Matei Kozma este un cunoscător avizat al posibilităților instrumentului său și al stilului organistic din epoca Barocului, după cum a dovedit-o încă din prima piesă a recitalului susținut la orga din Studioul de concerte al Radioteleviziunii, *Concertul nr. 5 în re minor, după Vivaldi, BWV 596*, unul din cele *6 Concerte pentru orgă BWV 592—597*, scrise de Bach la Weimar, ca prelucrări libere după diferiți autori, printre care 3 după Vivaldi (nr. 2, 3 și 5). Bazat pe *Concerto grosso pentru 2 viori, violoncel, clavecin și orchestră în re minor*, din ciclul *L'Estro armonico op. 3 nr. 11* de Vivaldi, *Concertul nr. 5 pentru orgă* de Bach a fost multă vreme atribuit lui Wilhelm Friedemann Bach, fiul lui Johann Sebastian, pentru ca proveniența vivaldiană și numele real al autorului prelucrării să fie stabilite abia în 1911. Rafinamentul registrației, grija de a atribui fiecăreia din cele trei părți ale lucrării greutatea sa specifică, au fost elementele caracteristice ale interpretării lui Matei Kozma, pe care am fi dorit-o totuși mai precis pusă la punct ca tehnică digitală în partea finală, realizată într-un tempo extrem de rapid.

Dintre următoarele trei piese bachiene — *Fantezia în Sol major BWC 571, Preludiul și fuga în do minor BWV 546* și *Preludiul și fuga în Mi bemol major BWV 552* — am apreciat cu deosebire interpretarea celei din urmă, mai ales a *Fugii*, amplificată treptat în ce privește atît complexitatea construcției, cît și dimensiunea sonorității, pentru ca adausul final al pedalierului în *fortissimo* să ofere lucrării o concluzie grandioasă.

Baritonul Ion Budoiu, solist al Operei Române din Cluj-Napoca, profesor la Conservatorul „G. Dima" și colaborator frecvent al ansamblului de muzică contemporană „Ars Nova", a apărut de această dată într-un program de muzică vocală barocă de o mare varietate expresivă. Din creația lui Bach, recitalul său a cuprins o arie de intensă seninătate lirică, *Bist du bei mir*, provenind din culegerea *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, urmată de două arii din *Cantatele BWV 208 (Jagdkantate* = Cantata de vînătoare) și *BWV 201 (Întrecerea dintre Phoebus și Pan)*, ultima ornamentată cu vocalize. Paginile alese din operele lui Händel au fost apoi celebra *Ombra mai fu* din *Serse* (Xerxes), o arie solemnă din *Ezio* și una dramatică din *Gulio Cesare*, bogată în nuanțe dinamice, inclusiv pasaje care solicită voce de cap. Interpretarea lui Ion Budoiu a vădit gust artistic, varietate de mijloace expresive, mai puțin atenție acordată clarității dicțiunii, din care cauză nu s-a putut distinge precis în ce limbă au fost cîntate ariile. Acompaniamentul la orgă al lui Matei Kozma a fost discret, în stil.

ALEXANDRU MOROȘANU — violoncel

Violonistul Alexandru Moroșanu s-a afirmat în cursul stagiunii 1980/1981 mai întîi într-o integrală a celor *6 Sonate* de Vivaldi în cadrul recitalurilor organizate de Filarmonica „George Enescu", apoi în *Triplul concert* de Beethoven la Radioteleviziune și în fine într-o nouă integrală, aceea a *Sonatelor* de Benedetto Marcello, la Iași, cu prilejul atelierului-dezbatere organizat de Colegiul criticilor muzicali din AT.M. În toate aceste apariții, am apreciat modul în care virtuozitatea sa se îmbină cu simțul stilului, suplețea intonației și a frazării, frumusețea sunetului. Diversitatea mijloacelor sale de expresie am putut-o aprecia însă mai ales la recitalul susținut la București, cu un program reunind lucrări foarte diferite, clasice, romantice și contemporane.

Piesa de mare amploare care a ocupat toată prima parte a recitalului a fost *Sonata pentru violoncel și pian în Do major op. 119* de Prokofiev, compusă în 1949, într-o perioadă în care compozitorul se întorcea la modalitățile de exprimare de la începutul carierei sale. Prima mișcare a Sonatei, *Andante grave*, i-a prilejuit lui Alexandru Moroșanu valorificarea sunetului său cald, generos, într-o temă de largă cantabilitate. Apoi, în spiritualul *Moderato*, specific prokofievian, cu multe *pizzicati*, interpretarea sa a fost plină de savoare, pentru ca finalul, *Allegro ma non troppo*, cu tema incisivă în registrul înalt, să solicite cele mai diverse procedee de tehnică.

Pentru partea a doua a programului, Alexandru Moroșanu a propus trei lucrări, toate de genul variațiunilor, începînd cu *Variațiunile libere asupra unei melodii bizantine din secolul al XIII-lea* de Paul Constantinescu, în care compozitorul a urmărit să demonstreze posibilitatea valorificării în muzica secolului XX a unor teme specifice muzicii psaltice bizantine. Scrise în 1940 pentru violoncel și pian, orchestrate apoi, *Variațiunile* au fost prezentate de Alexandru Moroșanu în forma inițială. Sensibilitatea frazării, austeritatea expresiei au caracterizat interpretarea sa pe parcursul diferitelor variațiuni, dintre care ultima încredințează tema pianului, în timp ce violoncelul o înconjoară cu figurații ornamentale.

Dintre numeroasele variațiuni compuse de Beethoven pe teme dintre cele mai diverse, trei pornesc de la arii din opere de Mozart :*Se vuol ballare* din *Nunta lui Figaro* (pentru pian și vioară), *Ein Mäd-*

chen oder Weibchen din *Flautul fermecat* (pentru pian și violoncel sau vioară) și *Bei Männern welche Liebe fühlen*, de asemenea din *Flautul fermecat* (și tot pentru pian și violoncel sau vioară). Alexandru Moroșanu are meritul de a fi ales pentru recitalul său aceste din urmă variațiuni, de un înalt grad de dificultate — caracterizate de Lenz, cunoscutul exeget al creației beethoveniene, drept „o compoziție remarcabilă, care vădește stilul marii maniere a Maestrului" — cărora le-a pus în valoare farmecul specific, uneori frust, alteori de un încîntător parfum clasic vienez, dar în toate cazurile impunînd interpretului folosirea din plin a măiestriei sale tehnice și a unei largi palete de nuanțe dinamice.

Ultima piesă a programului, *Variațiuni pe o singură coardă* de Paganini, a fost o veritabilă demonstrație de virtuozitate acrobatică : salturi, flageolete, treceri prin toate registrele, cu un brio și o vitalitate rareori întîlnite la un interpret al baritonului instrumentelor de coarde.

Pe întregul parcurs al recitalului, Alexandru Moroșanu a fost secondat de pianista Tatiana Moroșanu, împreună cu care alcătuiește un cuplu deplin omogen, vădind o îndelungată și rodnică experiență concertistică în comun.

VALENTIN RADU — orgă

Cînd, la 23 aprilie 1979, Filarmonica „George Enescu" a marcat împlinirea a 40 de ani de la inaugurarea orgii Ateneului Român organizînd un concert la care și-au dat concursul organiști din toate generațiile, printre aceștia se găsea și tînărul Valentin Radu, aflat atunci pe pragul absolvirii Conservatorului bucureștean. În timpul relativ scurt care a trecut de la acel concert, cariera artistică a lui Valentin Radu a urmat un curs ascendent de o rapiditate uimitoare : imediat după absolvire, a primit o bursă de studii la celebra „Juilliard School of Music" din New York, unde — pe lîngă perfecționarea sa ca organist — a urmat clavecinul și dirijatul de orchestră, obținînd în decurs de numai un an titlul de M.A. (Master of Arts). De atunci, urmează, tot la Juilliard, cursurile de doctorat, fiind numit din 1981 profesor asistent la catedra „Muzică de Bach". În același timp, s-a afirmat ca organist în numeroase mari centre din S.U.A. și Europa — cîntînd, între altele, la orga Catedralei Notre Dame din Paris — și și-a alcătuit o orchestră de cameră din studenți la Juilliard, cu care concertează, apărînd ca dirijor și ca solist la orgă sau la clavecin, mai ales în programe de muzică barocă.

Succesele obținute de Valentin Radu în acest foarte scurt timp corespund desigur creșterii rapide a potențialului său artistic, ceea ce a apărut evident și cu prilejul recitalului său, susținut la orga Ateneului Român cu un program cuprinzînd integrala *Fanteziilor* lui Bach.

Virtuozitatea și gustul interpretului au putut fi apreciate de la prima lucrare, *Fantezia în Sol major, BWV 572*, cîntată cu o siguranță și o știință a construcției pe deplin adecvate suflului poetic și structurii acestei piese, a cărei secțiune centrală (*Grave*, pe 5 voci), este ea singură o magnifică demonstrație de arhitectură în mișcare. După *Fantezia în si minor „con imitazione" BWV 563* și două *Coraluri*, punctul culminant al primei părți a programului a fost atins cu *Fantezia și fuga în do minor BWV 537* prilej pentru Valentin Radu de a evidenția, în *Fantezie*, unirea formei italiene în două părți cu elemente stilistice germane, iar în *Fugă*, neașteptata apariție, în partea mediană, a unei teme noi cromatice, ascendente, inclusă cu o admirabilă ductilitate a frazării în fluxul crescînd al dinamicii.

Partea a doua a programului, deschisă cu *Fantezia în do minor BWV 562*, a cunoscut un prim moment de superioară realizare artistică în *Fantezia-concert în Sol major BWV 571*, mai ales în ultima din cele trei secțiuni componente, un *Allegro* în formă de *Ciaconă*, în al cărei final apare o figură *ostinato* bazată pe 6 note descendente, atît la bas cît și la sopran și alto, în forma originală și în transpunere, o tehnică a variațiunilor pe care Bach o va folosi ulterior în grandioasa *Passacaglia în do minor BWV 582*. După intercalarea a încă două *Coraluri*, *Fantezia și fuga în sol minor BWV 542* a constituit o elocventă dovadă a măiestriei lui Valentin Radu. Păstrînd *Fanteziei* caracterul ei improvizatoric, el a construit cu fermitate diferitele ei secvențe, întretăiate de recitative, totul pe fundalul unei ritmici și al unei frazări de o impecabilă precizie. *Fuga* a fost, la rîndul ei, de o deplină claritate, fără nici un fel de rigiditate, toate vocile polifoniei distingîndu-se în mod net, atît la manuale, cît și la pedalier.

În general, Valentin Radu apelează la o registrație sobră, incisivă, nu urmărește subtilități superflue și schimbări neîncetate ale timbrelor. Știe să folosească pedalierul în *piano*, peste care suprapune liniile melodice ale manualelor în timbre argintii, ceea ce evocă sonoritatea orgilor baroce din vremea lui Bach, dovedind o claritate a concepției, care satisface deopotrivă spiritul și sensibilitatea ascultătorilor.

Ca „bis", pentru a dovedi pesemne că stăpînește în egală măsură și stilul neo-romantic, Valentin Radu a prezentat originala *Fantezie pe tema carillon-ului de la Westminster* — celebrul semnal orar londonez emis de „Big Ben" — a compozitorului și organistului francez Louis Vierne (1870—1937), cu o culminație grandioasă, realizată cu o tehnică impresionantă. Un al doilea „bis", *Fantezia în fa minor KV 608* de Mozart, a încheiat recitalul în sonoritățile echilibrate și transparente ale clasicismului, permițînd concluzia că — alături de stilul de mare finețe ornamentală și claritate arhitectonică al barocului — aceasta este principala zonă în care își desfășoară Valentin Radu activitatea sa solistică în etapa actuală a evoluției sale artistice.

Edgar ELIAN

MARIN CAZACU — URSULA PHILIPPI

La Filarmonică, și în această stagiune, continuă seria bogată de recitaluri și concerte camerale dedicate muzicii lui J. S. Bach.

Recitalul susținut la începutul lui decembrie de doi tineri artiști, violoncelistul Marin Cazacu și organista Ursula Philippi, a fost dedicat sonatelor pentru violoncel și continuo B.W.V. 1027, 1028 și 1029. Plasate între acestea, două corale au completat programul într-un mod agreabil.

Marin Cazacu a început să fie un nume cunoscut în viața muzicală a Capitalei. El se afirmă, din ce în ce, cu personalitate și o străduință pe măsura valorii sale. Violoncelistul semnează interpretări de o reală ținută. Nu de mult tînărul artist a readus în circulație, cu prilejul manifestărilor muzicale din cadrul „anului Enescu", Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră a marelui nostru compozitor. A fost un moment de referință în proaspătul... „peisaj interpretativ Marin Cazacu". Violoncelistul are o ținută sobră, trădează un mare echilibru în tălmăcirile pe care le dă diferitelor partituri abordate. Subliniind ponderea — în muzica preclasicilor și clasicilor — cenzurînd efuziunile — în romantici —, Marin Cazacu este o inteligență muzicală, un profesionist de cel mai ales și bun gust în privința punctelor sale de vedere interpretative. Instrumentului el știe să-i imprime ceva din vibrația sa interioară ; poate și de aci și frumusețea nobilă a sunetului, rotunjimea catifelată a acestuia.

În Sonatele de Bach, Marin Cazacu a plăcut pentru prestanța cu care a redat muzica genialului compozitor. Un sunet plin, egal, o frazare generoasă, sublinierea cu pricepere și cultură stilistică a planurilor sonore — iată cîteva din trăsăturile ce au caracterizat evoluția lui Marin Cazacu. În ceea ce o privește pe Ursula Philippi, aceasta este din ce în ce mai frecvent întîlnită în fața orgilor bucureștene. Fermitatea cu care artista stăpînește instrumentul o cunoaștem din aparițiile anterioare. Ne-a fost reconfirmată această fermitate și în recitalul Bach. Ursula Philippi este, fără îndoială, o bună cunoscătoare a muzicii preclasice, baroce. Fantezia — dar, am spune, și „înțelepciunea" — cu care manevrează registrele, tehnica foarte bine pusă la punct, servesc această muzică. Ursula Philippi știe ceea ce este economia mijloacelor de expresie interpretative și demonstrează — atunci cînd partitura o cere — velocitate.

Alături de Marin Cazacu, organista s-a constituit într-un bun partener. Selectînd cu multă grijă registrele cele mai adecvate, retrăgîndu-se discret, atunci cînd era nevoie, „perorînd" solistic convingător în coralele ce au figurat în program, Ursula Philippi a contribuit substanțial la reușita care a fost seara Bach de la Ateneu.

Theodor DRĂGULESCU

STAGIUNEA MUZEULUI DE ARTE

În sugestivul cadru al expoziției deschise de cunoscutul artist plastic Mihu Vulcănescu în clădirea Muzeului de artă, a fost recent organizat un concert, cuprinzînd un program de muzică italiană, preclasică și modernă. Alegerea nu este deloc întîmplătoare, organizatorii oprindu-se asupra acestei modalități de cuprindere repertorială tocmai datorită precumpănirii spațiului cultural italian în lucrările expuse de graficianul Mihu Vulcănescu. Mai mult chiar — continuînd această interesantă paralelă așa cum în plastică sînt cuprinse diverse aspecte, privite din cele mai diferite situări stilistico-culturale, tot așa, muzica oferă momente de veritabil reper (programul Vivladi) și, alături de model, „de-formarea" modelului, re-interpretarea locurilor culturale binecunoscute, reinterpretare prin prisma re-creatoare a artistului, recompunînd într-o manieră atît de personală și, în același timp, de accesibilă, peisaje cunoscute, revelîndu-se însă inedit (cvartetul de coarde, scris neoclasic, de Valentino Bucchi).

Am ascultat, în deschiderea concertului, *Adagio* din *Concertul în si minor opus 9 pentru violoncel și continuo* de Antonio Vivaldi, solist Marin Cazacu „însoțit" tot la violoncel de Dan Cavassi, în aceeași interpretare, bucurîndu-se de atributele unei versiuni echilibrate, interiorizate, pe care urma să o ascultăm la Ateneu peste cîteva zile. Am ascultat astfel o interpretare a cărei naturalețe a fost îndelung subliniată de cei prezenți, o interpretare a cărei nobilă sensibilitate, atît de bine surprinsă de tînărul violoncelist Marin Cazacu, a fost încheiată de aplauzele pe deplin meritate ale unui numeros și receptiv public.

În continuare, un moment de excepție : *Cantata „Cessate, ormai, cessate"* de asemenea de Antonio Vivaldi în distinsa interpretare a Marthei Kessler, acompaniată de Iosif Ion Prunner. Pe un text laic, vorbind despre o dragoste neînțeleasă și neîmpărtășită, Vivaldi ridică un întreg edificiu, lipsit însă de atributele exteriorității goale, de trăsăturile de „gălăgioasă" suferință, atît de răspîndite într-o epocă a sublinierii contrastelor prin îngroșare. Într-o interpretare de excepție, am ascultat astfel o cantată dovedind că într-adevăr „marile dureri sînt mute" (sau puțin zgomotoase muzical).

În încheierea acestei reușite seri, în interpretarea cvartetului „Orfeu" al Filarmonicii „George Enescu", alcătuit din Fernand Iaciu — vioara I, Cezar Marin — vioara a doua, Dan Vartolomei — violă și Dan Cavassi — violoncel, o tînără formație de curînd alcătuită, formație avînd însă deja o anume greutate în viața de concert, am ascultat *Cvartetul de coarde*, scris în 1956, de compozitorul italian Valentino Bucchi. În cele patru părți ale cvartetului — *Lamento, Girotondo, Notturno* și *Epilogo* — se cuprinde o întreagă lume sonoră de factură neoclasică, se desprinde un demers muzical, respirînd pe de o parte un penetrant parfum neoclasic, de cealaltă parte, impregnat de o serie de trăsături stilistice urmînd să se constituie (aici însă numai prefigurînd) în eflorescența creației componistice moderne, pornind însă — fapt pe de-a-ntregul sesizabil — din moștenirea creatoare a artei muzicale italiene.

Amintind și subliniind în repetate rînduri această inițiativă a unei instituții nemuzicale — inițiativa

organizării unei veritabile stagiuni muzicale în colaborare cu cele mai importante instituții de spectacol bucureștene (și nu numai din capitală) — trebuie remarcată calitatea unui concert, atît de potrivit, de inteligent așezat într-un cadru, într-un „ambient" expozițional parcă făcut pentru a cere muzică, pentru a primi nobile și armonioase sonorități preclasice, atît de nimerit pentru a găzdui, pe lîngă un public receptiv și călduros, soliști interpreți ai Filarmonicii.

Viorel CREȚU

UN POEM MUZICAL-CINEMATOGRAFIC

După *Oedip*, ambițioasa transpunere în film a capodoperei enesciene, meritorie dar nu lipsită de scăderi (despre care s-a vorbit și s-a scris destul de mult, la vremea lansării ei) și *Poema Română*, simplă înșiruire de imagini disparate, frumoase în sine dar lipsite de vreo logică a înlănțuirii și de vreo relație cu sensul sau măcar cu structura muzicii, abuzînd în plus de cîteva procedee tehnice spectaculoase însă cam „obosite" (într-un cuvînt, o versiune cinematografică total neinspirată a creației enesciene de debut, despre care nu prea s-a scris, pentru că nici nu merita mai multă atenție decît aceea acordată aici), Televiziunea și-a încununat acțiunile închinate Centenarului Enescu producînd în fine acel mult așteptat poem țesut din sunet și imagine, capabil să exprime convingător și emoționant pentru spectatorul de azi universul de gîndire și simțire al unuia dintre titanii artei românești : *Săteasca*.

Un film în care adevărul și poezia consonează firesc : rigoarea exploatării roadelor unei enorme munci de documentare întreprinse de Florica Gheorghiescu și fantezia cu care, împreună cu ea, Viorel Sergovici ridică fiecare detaliu la rangul de metaforă, fac din scenariu un model de rezolvare a relației dintre viață și operă, în genul biografiei artistice — atît de dificil tocmai pentru că prea lesne cade în facil. Singură ideea de a asocia derularea muzicii din *Suita a III-a pentru orchestră* „impresiilor din copilărie" ale lui Enescu, trezite de cea din urmă vizită a artistului la Liveni (moment imortalizat în celebra fotografie din pridvorul casei, pe care filmul o dezvăluie în final printr-o subtilă trecere, cu mare forță de efect-surpriză, de la evocare la documentul ce a generat-o), m-ar face să pălesc de invidie dacă aș fi scenarist.

Desigur, se poate imputa filmului o viziune cam prea idilică a satului moldovenesc, emanînd la tot pasul tihna vieții patriarhale ; dar oare nu așa, purificate de orice umbre, ni se înfățișează întotdeauna apropriile noastre amintiri din copilărie, din vremea cînd gustul unei linguriță de dulceață din chiseaua mult rîvnită sau al cartofului copt în spuză avea cu totul altă savoare, iar zborul unui porumbel eliberat ne părea un miracol ? Elementul de tensiune dramatică nu lipsește, totuși, exemplar realizat, cutremurător în secvența întîlnirii la mormîntul numeroșilor frați pe care Enescu n-a apucat să-i cunoască — poate mai puțin impresionant (căci oarecum mai artificial) în scena furtunii.

Marea artă (aprecierea nu comportă, sînt convinsă, nici o exagerare) a lui Viorel Sergovici — care semnează deopotrivă imaginea și regia filmului — constă aici nu numai în implicarea profundă în „povestea" relatată, nu numai în capacitatea operatorului de talent de a surprinde imagini proaspete, pitorești și încărcate cu semnificații multiple, dar mai cu seamă în știința de a-și constitui echipa de colaboratori și de a lucra cu ea. Interpretarea muzicii lui Enescu de către Orchestra simfonică a RTV dirijată de Iosif Conta i-a oferit mai întîi sugestiile sonore indispensabile întregului demers cinematografic, pe care montajul Mihaelei Demetrescu îl slujește printr-o desăvîrșită corespondență de structură între vizual și auditiv. Încredințînd apoi scenografia lui Dumitru Georgescu, regizorul și-a asigurat un cadru de filmare ideal prin autenticitate și frumusețe, cu o bogăție de detalii plastice care produc privitorului adevărată desfătare. Aceeași grijă pentru veridic l-a călăuzit pe Viorel Sergovici și în alegerea interpreților — actorii Dumitru Păunescu, Elena Ligi, Silvia Brădescu de la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani și copilul Dan Claudiu Vornicelu. Foarte dificilele roluri ale acestui film fără cuvinte au fost interpretate cu un firesc remarcabil, cu o sobrietate a expresiei care venea, evident, dintr-o interiorizare neprefăcută — uimitoare mai ales în schițarea portretului lui Enescu-copil ; Dan Claudiu Vornicelu trăiește aievea parcă permanenta visare nostalgică a viitorului artist de geniu.

Luminița VARTOLOMEI

RECITALURI LA STUDIOUL ATENEULUI

Reluarea anul acesta a recitalurilor susținute de tineri la Studioul Ateneului (*După-amiezile muzicale* sau *Treptele afirmării* din anii trecuți) certifică o veche și admirabilă inițiativă — aceea de a descoperi, încuraja și chiar lansa talente în viața muzicală. Se înțelege că nu orice recital confirmă asemenea năzuințe dar speranța în genere rămîne intactă, atît a organizatorilor cît și a noastră, a celor ce stăm în sală.

Primul recital pe care l-am ascultat a fost al pianistului Sorin Petrescu, student în ultimul an al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, și a început cu o piesă pe cît de celebră pe atît de cîntată pe toate scenele — *Sonata în fa minor, opus 57, „Appassionata"* de Beethoven. Bine pregătit, destul de stăpîn pe sine, Sorin Petrescu a cîntat-o cu un brio notabil, ni s-a părut însă mai reușită tehnic decît sensibil. Mai calde, mai sugestive, cu un registru mai amplu de nuanțe și timbre *Intermezzo*-urile (opus 116, 117, 118, 119) de Brahms. Cu toate că mai ușor de construit și de susținut tensional, ele au demonstrat totuși în recital, indiferent de realiazrea lor interpretativă în

ansamblu, anumite disponibilități de sensibilitate pe care Sorin Petrescu nu numai că le are ci le și poate etala. *Alborada del gracioso* de Ravel a fost piesa cea mai izbutită a programului : colorată, dezinvoltă pînă la a atinge redarea artistică, pe alocuri.

În partea a II-a a primului recital la care am asistat, am ascultat un cvartet alcătuit numai din instrumentiști ce fac parte din Orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu" : Fernand Iaciu, Cezar Marin, Dan Vartolomei și Dan Cavassi — cvartetul „Orfeu", o nouă formație camerală de curînd închegată.

Programul a început cu *Quartetto per archi* de Valentino Bucchi, lucrare impusă în concursul de la Roma cu același nume, la care formația participă anul acesta, o muzică modernă dar tradițională în spirit, cantabilitatea rămînînd ideea unificatoare a arhitectonicii, variată și ingenioasă de altfel (melodica), dar tributară unor multiple influențe.

Anamorphose pentru cvartet de coarde de Șerban Nichifor, deși scrisă în anii studenției, este fără îndoială lucrarea unui artist autentic, matur în creație, prin stilul său original, printr-o paletă sonoră în care se îmbină armonios elemente instrumentale și scenice noi cu o structură melodică de esență românească, trecînd de la sonorități rafinate și discrete la altele luxuriante.

În fine, ultima lucrare — *Cvartetul de coarde opus 7, nr. 1* de Bartók, piesă de referință, dacă mai putem spune așa, pentru valoarea reală a noii formații. Toți cei patru sînt excelenți instrumentiști și ceea ce-i unește în primul rînd este bogăția sonorității individuale și în ansamblu : cvartetul lor sună adeseori ca o orchestră de cameră. Lucrați, atenți la detalii, relevă o frumoasă linie a frazării și această calitate lasă impresia, în al doilea rînd, de omogenitate, de formație matură cu un rodaj mai mare decît în realitate.

Primul lor recital, prin nivelul ridicat al realizării, poate fi considerat un eveniment și iată, se împlinește aspirația de care vorbeam la începutul cronicii : apariițiile tinerilor pe estrade de concert marchează uneori ivirea unor noi și autentice talente în viața muzicală.

Dan SCURTULESCU

*

În cadrul concertelor camerale, aflate sub genericul „Treptele afirmării artistice", clarinetistul Ion Nedelciu și pianistul Andrei Podlacha au oferit publicului un dublu recital.

Tînărul clarinetist Ion Nedelciu, aflat la prima sa ieșire concertistică în afara Conservatorului (trebuie amintite însă participările sale la concursurile de la Markneukirchen și Praga, cît și locul întîi obținut la prima ediție a „Cîntării României") se dovedește a fi un muzician sobru, echilibrat, stăpîn pe resursele instrumentului său. Punctul de greutate al recitalului l-au constituit piesele de factură romantică : Schumann — *Fantezia op. 73 pentru clarinet și pian* și *Sonata op. 120 nr. 2* de Brahms, piese în care, alături de sensibila pianistă care s-a dovedit a fi Liliana Marcoci-Nedelciu, a realizat un bun echilibru între aspectele virtuoze și meditația lăuntrică, demonstrînd un deosebit simț al muzicii camerale. I s-ar putea reproșa, poate, unele momente mai timide în care pianul, foarte expresiv de altfel, a fost lăsat în mod nejustificat în prim planul muzicii.

Mica suită de Palenicek, deși bine realizată din punct de vedere interpretativ, ni s-a părut a fi o muzică eterogenă, cu momente incerte stilistic. Un deosebit interes a prezentat însă excelenta *Sonată pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah. Subtilele jocuri ale registrelor, structurile modale discret filtrate într-un flux melodic capricios, evenimentele mereu împrospătate și toate acestea alcătuind un edificiu sonor ireproșabil, realizat cu dezinvoltură de către tînărul clarinetist. Seriozitatea cu care Ion Nedelciu și Liliana Marcoci-Nedelciu au pregătit acest recital — să nu uităm, pentru frumoasa lui poezie, nici bis-ul, *Mică piesă* de Debussy — ne îndreptățește să așteptăm cu interes viitoarele lor apariții concertistice.

La a doua sa prezență pe podiumul de concert al sălii Studio, pianistul Andrei Podlacha ne apare ca aflîndu-se într-un clar și frumos progres. Temperament muzical exploziv, bazîndu-se pe o tehnică bine pusă la punct dar în același timp capabil să „se asculte", să se interiorizeze în momentul cînd muzica o cere, Andrei Podlacha înclină spre repertoriul de ținută clasică, spre o muzică ce solicită atenția atît la nivelul macrostructurii cît și la acela al microstructurii.

Piesa introductivă, *Melopee* de Liviu Comes, ne-a părut a se plasa în aceeași clasică perspectivă. O muzică gravă, constituită din foarte puține elemente, cu tensiuni acumulîndu-se lent, o muzică nespectaculoasă dar care se impune solid memoriei și care reprezintă mesajul unui compozitor pentru care modalismul, sol deosebit de fertil pentru spiritul muzical românesc, constituie o permanentă atracție.

Sonata în la minor de Schubert a însemnat, credem, izbînda cea mai deplină a recitalului lui Andrei Podlacha. Structura caleidoscopică, în sens beethovenian a primei părți, cu o muzică a „motivelor" ce trebuie cu mare grijă modelate și care se coagulează abia în vîrtejul dezvoltării, Andantele, de o noblețe ce aminește de temele marii *Simfonii în Do* și, în sfîrșit, sclipitoarea, scarlattiana ultimă parte, fac din această sonată o piesă extrem de dificilă, în care pianistul și-a demonstrat pe deplin calitățile.

Sonata din finalul recitalului, *Appassionata* op. 57 de Beethoven, piesă atît de bogată în sensuri, nu a reprezentat, din păcate, o reușită totală. Ne referim la prima parte, abordată cu o mai puțină detașare față de text și în care, cîteva pedale prea „generoase", unele accente exagerat de marcate, au împiedicat rotunjirea deplină a muzicii.

Migăloasa și îndelunga muncă de laborator a tînărului se cere a fi mereu confruntată cu realitatea scenei. Spunem aceasta deoarece am sesizat într-o oarecare măsură această lipsă în ambele re-

citaluri. Pentru Andrei Podlacha ca și pentru oricare alt instrumentist de perspectivă, contactul viu cu publicul trebuie să devină în mod constant o a doua, și poate cea mai completă școală.

Valentin PETCULESCU

UN TÎNĂR PIANIST DE JAZZ

Există o veritabilă tradiție de interpretare a muzicii de jazz, la noi în țară, cultivată de cîțiva muzicieni care s-au dedicat cu pasiune și consecvență lărgirii ambitusului expresiv al genului, prin folosirea elementelor folclorice. Alături de Marius Popp și Johny Răducanu, în ultimul timp, pianistul Dragoș Nedelcu a atras atenția prin cîteva calități de excepție : tehnică instrumentală virtuoză, un acut simț ritmic și timbral, gustul improvizației cu mult efect, în care armonia și polifonia își găsesc adevăratul rost, compoziții originale, deosebit de atrăgătoare și orchestrații alcătuite cu mult rafinament, toate aceste argumente demonstrîndu-ne că free-jazz-ul a devenit, pentru valorosul interpret, un gen aproape fără secrete.

Cu ocazia recitalului susținut la Conservatorul „C. Porumbescu", Dragoș Nedelcu a făcut dovada certă că este un pianist și, în același timp, un muzician de excepție, atît prin inteligenta alcătuire a repertoriului prezentat, cît și prin ireproșabila interpretare. Lucrări ca *Strange Meadow Lark* de Dave Brubeck și *Delfinul* de Bill Evens au prilejuit tînărului interpret etalarea unei tehnici remarcabile, dublate de o sensibilitate deosebită. Originalitatea în improvizație, argument principal în genul free-jazz, care face ca interpreții să se deosebească categoric între ei, a stat la baza reușitei interpretări a unor cunoscute dar și foarte dificile lucrări, cum sînt *Fiesta* de Cick Correa și *Memories of tomorow* de Keith Jarett. Deși aproape fiecare piesă inclusă în concert reprezenta un anume stil în muzica de jazz, Dragoș Nedelcu a reușit să le dea un numitor comun, printr-o interpretare foarte personală, atribuind astfel întregului program acel echilibru și acea unitate indispensabile unei veritabile reușite artistice.

De asemenea, tînărul muzician a fost prezent în program și în calitate de compozitor, prin lucrarea intitulată *Samba fără cuvinte*, care nu a distonat cu celelalte momente ale recitalului, cucerindu-ne prin structura ei ritmică bogată, prin forța cu care erau alăturate intonații folclorice, îmbrăcate în haine armonico-polifonice meticulos articulate, într-un melos plin de virtuozitate strălucitoare. Am plecat de la recitalul lui Dragoș Nedelcu cu sentimentul că arta lui împlinește o mare lipsă, care se manifestase în muzica românească și, poate și din acest motiv, cu dorința de a-l urmări cît mai des, atît prin înregistrări, cît și pe estrada de concert, fiind convinsă că ambele domenii i-au devenit, în scurtul timp care s-a scurs de la absolvirea conservatorului, familiare.

Valeria DOGARU

CVINTETUL DE SUFLĂTORI „CONCORDIA"

„Talent, profesionalism, trudă, dar și o nestăvilită pasiune — iată ce i-a reunit, în 1978, pe fagotistul Miltiade Nenoiu, flautistul Nicolae Maxim, cornistul Ion Rațiu, oboistul Eugen Glăvan și clarinetistul Valeriu Bărbuceanu într-o familie muzicală, asemenea atîtor ansambluri camerale din țara noastră, grație unei statornice tradiții, împămîntenită pe dorul de artă și de muzică al românului". Aceste cuvinte, extrase din programul de sală, cuprind foarte limpede scopurile muzicale ale unei formații începînd să fie considerată termen de referință printre formațiile de suflători din România. Tot din programul de sală s-ar putea completa un sumar tablou al activității cvintetului „Concordia" prin amintirea numeroaselor manifestări muzicale la care formația a participat prin amintirea unor colaborări ilustre în concertele formației, a numeroaselor înregistrări făcute cu lucrări dintre cele mai diverse, etc., etc. Iar toate acestea ar fi simplist să le deducem exclusiv din statutul oarecum privilegiat al ansamblului — se știe că sînt puține (și greu de alcătuit cu caracter permanent) formațiile de suflători — pentru că am avut din nou, iată, prilejul să ascultăm interpretări de calitate, de natură să convingă publicul că repertoriul pentru suflători are aceeași îndreptățire și aceleași posibilități de expresie muzicală ca și repertoriul dedicat formațiilor întîlnite frecvent, „clasice", ca să spunem așa.

Am putut astfel asculta în concert o primă lucrare, *Meditații* de regretatul Mihai Moldovan la trei poeme de Mihai Nenoiu (semnătura literară a fagotistului Miltiade Nenoiu, membru al „Concordiei") pentru fagot solo, recitator (cu concursul binecunoscutului actor Dinu Ianculescu) și gong ad libitum. Lucrarea, terminată în 1963, este o interesantă, puțin stranie „replică" muzicală dată unor versuri păstrînd ele însele o oarecum căutată stare de ambiguitate — termenii nu trebuie însă înțeleși la modul peiorativ. Poemele lui Mihai Nenoiu — *Arcada, Stare de nuanță, Saturn* — aduc în prim plan o atitudine lirică, de un lirism oarecum depărtîndu-se și subiectiv în același timp, lirism care nu numai că examinează de aproape stări de concentrată bogăție imaginativă în spațiu restrîns, de aglomerare de senzații și trăiri pe un unic traiect constructiv ci și — interesant lucru — avînd oarecum „o dublă bătaie", subordonîndu-se într-un fel echilibrat resorturilor lirice, căutînd (însă nu cu excesivă retorică) o modalitate de exprimare îndeajuns de „convențională" pentru a se face de la sine transmisibilă, inteligibilă. Această (extrem de labilă, de discutabilă) particularitate este preluată de compozitor, asociindu-i cuantumului de lirism, propriile impresii, traduse în „stări" muzicale — rezultatul se conturează însă extrem de interesant pentru că este lucru clar că nu există multe afinități între „temperamentele" artistice, ca să spunem așa, ale celor doi artiști, exprimîndu-se de data aceasta în limbaje diferite, avînd un numitor comun (muzica) și, cu toate acestea, (din motive de rezonanță la stări de spirit generatoare similare ! ?) asociindu-se pentru a da la iveală un opus remarcabil. Remarcabil pentru că arată în primul rînd măiestrie și inteligență, re-

marcabil pentru că subliniază posibile valenţe ale unui discurs artistic dublu (text plus muzică), remarcabil pentru că s-a bucurat de o interpretare de excepţie (cu concursul percuţionitului Ilie Mihalache).

Este însă interesant să revenim puţin asupra versurilor. Iată poemul al doilea, *Stare de nuanţă : „E hora pe ecuator încinsă / Cel care cade se preface-n var / Şi noi lovim orbeşte în timpane / Cînd năluciţi, supuşi la vama sării / Ne soarbe cerul unui zeu străin / Şi cînd, uscaţi, pe căile de apă / Răsuflă aburi grei de spaime — trupul"*. Clar este că poemul se desfăşoară într-o limpede diacronie, într-o derulare ale cărei componente sînt însă, ca să spunem aşa, stări atemporale — la fel ca o înşiruire de elemente indivizibile care, prin succesiune, conturează un întreg bucurîndu-se de proprietatea de a avea sens, direcţie. Aici însă ceea ce se „înşiră" sînt stări, imagini, situaţii, toate diferite puternic între ele, toate schimbînd derutant termenii de referinţă (de natură cosmică, descriind stări psihice neobişnuite, etc.), toate îngrămădind la extrem cuvintele „grele", scrise direct, fără intermediul a nenumăraţi determinanţi, toate însă ascultînd de o dihotomică împărţire : cea a faptelor, fenomenelor obiective şi cea care ne priveşte pe „noi (ne)". Acestei polarităţi, muzica îi răspunde printr-un discurs agitat, oarecum crispat, discurs îngrămădind în aceeaşi manieră în care îngrămădeşte şi textul. Neputînd însă, într-un imediat plan al atenţiei, să se împartă atît de distinct cum o face însă poemul, muzica „decade" automat deci într-un secundar plan — cel al suportului sonor al textului recitat, împins însă (şi aici se rosteşte compozitorul decisiv) spre zonele unei exacerbări a perindării de stări, de fapte, într-un „regim de existenţă" cu mult ieşit din comun şi, firesc, rezonînd în ascultător mai degrabă sub latura lui subiectivă. De aceea, poemul plus muzica nu înseamnă descriere, depărtare, epos, ci înseamnă lirism expresionist — şi încă de „tensionată" factură — realizat cu mijloacele proprii altor teritorii poetice.

A doua lucrare din concert — *Cvintetul cu pian în Mi bemol Major* de Mozart, la pian acel distins instrumentist care este Dan Grigore — a fost un moment de plăcută relaxare, relaxare de calitate. Este limpede gustul indiscutabil al unei interpretări, niciodată la marginea facilului sau operetisticului, totdeauna departe de tentaţiile „frivolităţii" muzicale sau ale deformărilor îndoielnice. În termeni muzicali, se poate evidenţia aceasta acolo unde forma muzicală se subliniază cu (discretă) evidenţă, acolo unde arhitectura sonoră este pe deplin în concordanţă cu planurile dinamice, acolo unde dialogul între instrumente (şi instrumentişti) apare ca ceva firesc, făcut cu graţie şi naturaleţe, fără sublinierea teatrală a „iminenţei replicii" ca să spunem aşa, fără îngroşarea de faţadă a răspunsurilor între voci sau a „incidenţelor" armonice.

Clar este deci că cvintetul de suflători „Concordia" este şi rămîne o formaţie de referinţă în peisajul muzicii noastre camerale. Clar este că fiecare concert al acestei formaţii este şi — cu certitudine — va fi un moment de delectare pentru orice muzician, pentru orice iubitor al artei sunetelor.

O NOUĂ FORMAŢIE — CVARTETUL „CLASIC"

Alcătuirea unei formaţii de muzică de cameră, venind să completeze original stagiunea muzicală bucureşteană, trebuie întotdeauna salutată cu încredere şi luciditate în acelaşi timp, cu entuziasm temperat de un dram de reţinere. Şi iată de ce. Mai întîi, genul cameral cel mai răspîndit fiind cvartetul, orice cvartet de coarde nou alcătuit vine pe un teren în acelaşi timp ocupat şi larg. Important este ca noua formaţie să aducă un stil propriu de interpretare, putînd să o delimiteze de la bun început de atît de numeroasele formaţii similare, un stil configurîndu-se nu neapărat numai din interpretare ci şi din „situarea" muzicală faţă de repertoriu, din alcătuirea acelui specific „timbru" cameral venind să distingă formaţiile de excepţie de alcătuirile muzical-camerale întîmplătoare. În al doilea rînd, vorbind despre alcătuiri întîmplătoare, de la acest interesant concert se pare că cvartetul „Clasic" nu aparţine acelor efemere grupări şi regrupări, destul de departe de tot ceea ce aminteşte de seriozitate. Şi într-adevăr, felul cum a fost organizat, susţinut şi interpretat acest concert trădează de la început seriozitate, valoare şi — să sperăm, să dorim — continuitate. Iată însă programul, convingerile muzicale ale noii formaţii (spicuim din programul de sală) : „titulatura acestui tip de formaţie camerală semnifică, mai degrabă, componenţa tradiţională (vioara I, vioara a II-a, violă, violoncel) decît repertoriul abordat, căci membrii — Arcadie Zanca (iniţiator), Valeriu Rădulescu, Magdalena Peţenghea şi Teodor Paşol — au mărturisit drept scop principal abordarea şi promovarea literaturii muzicale româneşti de gen".

Prima lucrare din concert — *Cvartetul nr. 2* de Anatol Vieru — împinge la maximum posibilităţile scriiturii pentru coarde. Mişcări de voci divergente, subtile contrapunctări ritmice, moduri tradiţionale de atac alternate cu efervescestă fantezie cu atacuri şi sonorităţi nespecifice — iată cîteva din greutăţile aşezate în faţa interpreţilor. Greutăţi rezolvate cu acea siguranţă impresionînd imediat pe ascultători, siguranţă impunîndu-se însă nu atît prin ea însăşi cît prin impresia (pornită din starea de fapt efectivă) de coeziune, de organic, de valoroasă afirmaţie.

În aceeaşi seară, am putut asculta un moment muzical remarcabil, momente de reper necesar pentru stagiunea noastră muzicală — *Cvintetul în La Major KV 581 pentru clarinet, două viori, violă şi violoncel* de Mozart. Bucurîndu-se de deosebita colaborare a clarinetistului Ştefan Korody, interpretarea s-a remarcat prin acea nuanţare necesară (de care aminteam, într-un fel, la început), a atitudinii unor muzicieni faţă de muzica interpretată, nu numai ca opţiune repertorială ci şi ca model de colaborare cu un instrument (şi un instrumentist) „invitat". Tot ceea ce aparţine acelei remarcabile clarităţi mozartiene s-a lăsat cuprins în volutele sonore desenate de instrumentişti, pe rînd conduse de clarinet, vioară sau violoncel. Tot ceea ce deosebeşte sublim muzica mozartiană, naturaleţea armoniilor sau greutatea de con-

ținut a frazărilor s-a regăsit într-o interpretare de referință a unei capodopere a clasicismului vienez, lucru cu atît mai semnificativ cu cît vine din partea unei noi (și valoroase) formații.

Viorel CREȚU

CONCERT CAMERAL LA CONSERVATOR

Un mănunchi de tineri muzicieni entuziaști, a căror personalitate încorporează valențe profesionale deosebite, au înființat din inițiativa asistentului universitar Dorel Pașcu Rădulescu o orchestră de cameră denumită semnificativ „Concerto", fapt ce înnoadă o frumoasă tradiție a conservatorului bucureștean, (din care menționăm activitatea de un deceniu a orchestrei „Camerata" dirijată de Paul Staicu), tradiție în a cărei continuitate se instaurase un nedorit hiatus. Certificatul de naștere al orchestrei „Concerto" trebuia însă omologat printr-o producție, eveniment petrecut vineri 18 decembrie în sala G. Enescu a conservatorului.

Structura binară și bipartită a programului (pe de o parte Geminiani și Händel, pe de alta A. Alessandrescu și G. Enescu) a conferit de la bun început soliditate regiei de ansamblu a concertului, opusurile interpretate reprezentînd două epoci din istoria muzicii (barocul și epoca contemporană) în care muzica de cameră are o pondere deosebită, exercitîndu-și cel puțin sub aspect cantitativ hegemonia față de celelalte genuri muzicale.

Seara a debutat cu *Concerto grosso op 3 nr. 3* de Francesco Geminiani, o muzică ce, atît prin tratarea specific barocă a vocilor circumscrise unor structuri polifone imitative sau superpoziționale, cît și prin rezolvarea alternanței solo — tutti, trădează o tehnică bine însușită de compozitor, autor și a două lucrări teoretice de pionerat : *Arta de a cînta la vioară* și *Arta acompaniamentului*. Tot artă am putea denumi reușita ansamblului de a evidenția dinamic dihotomia monovocalitate-plurivocalitate.

Concerto grosso op 6, nr. 4 de G. F. Händel a pus oarecum aceleași probleme, rezolvate însă cu o intuiție și cu o logică artistică rar întîlnite la niște interpreți aflați încă pe băncile școlii. Tratarea fenomenologică a fiecărei relații sonore, echilibrarea mulțimii de armonice naturale a unui sunet sau acord prin accentuarea diferențiată a registrelor ne-a convins că reușita devine certă atunci cînd intuiția și rațiunea converg întru realizarea aceluiași deziderat artistic.

Amurg de toamnă, opus cu ecouri impresioniste, a obligat ansamblul la o cu totul altă abordare a textului muzical. Dacă la Geminiani sau Händel rigoarea vocabularului determina o sintaxă austeră, fermă, lucrarea lui Alfred Alessandrescu afirmă contururi monodic-omofone fluide, abia schițate într-o permanentă transformare. Surprinderea detaliată a elementelor de stil caracteristice ne îndreptățește să vorbim despre o execuție de referință.

Multiplele dificultăți ale *Simfoniei de cameră* de George Enescu au fost în cea mai mare parte depășite de interpreți printr-o asimilare riguros analitică a partiturii, resimțindu-se orientarea taxinomică, în decodificarea textului, de la cele mai mici unități formal-semantice pînă la o viziune de ansamblu.

De asemenea analizarea și însușirea fenomenului temporal caracteristic acestei muzici — eterofonia (care este un alt tip de manifestare a dihotomiei monovocalitate-plurivocalitate, *vis à vis* de cea întîlnită în concertele grossi : solo-tutti), precum și remarcabila echilibrare a mixajelor timbrale, au contribuit la o restituire sonoră interesantă, emoționantă totodată. Emoția transmisă auditoriului se datorește și produsului vectorial al emoțiilor membrilor orchestrei, la majoritatea emoții creatoare (o mențiune specială pentru pianistul Viniciu Moroianu) la alții, emoții mai puțin benefice (trompetistul de pildă), dar într-un fel motivate : era pentru prima dată cînd *Simfonia de cameră* răsuna în conservatorul bucureștean.

În încheiere se cuvin spuse cîteva cuvinte despre fondatorul și dirijorul ansamblului „Concerto" : personalitate muzicală în plină afirmare intensivă dar și extensivă (violonist, pedagog și dirijor și în perspectivă de ce nu, compozitor), Dorel Pașcu Rădulescu se confundă cu muzicianul devotat, ale cărui calități sînt puse integral, cu sinceritate, în slujba muzicii adevărate. Este ceea ce numim o profesiune de credință, fapt pe care dorim să-l acopere și viitoarea activitate a orchestrei de cameră „Concerto".

Liviu DĂNCEANU

PRIME AUDIȚII DE MUZICĂ ROMÂNEASCĂ ÎN INTERPRETAREA MUZICII REPREZENTATIVE A ARMATEI

Sub egida Uniunii Compozitorilor și a Inspectoratului General al Muzicilor Militare a avut loc concertul-cenaclu al Muzicii reprezentative a armatei, concert ce se încadrează la loc de frunte în ansamblul manifestărilor artistice cuprinse de Festivalul național „Cîntarea României". Apreciat ca o deplină reușită, atît de publicul meloman, ce și-a manifestat îndelung entuziasmul, cît și de specialiștii ce se aflau în studioul Muzicii reprezentative, concertul a cuprins în exclusivitate prime audiții de compozitori români, maeștri ai genului, permanent preocupați de problemele majore ale muzicii, de descoperirea și promovarea adevărului artistic.

Suita moldovenească „Omagiu muncii" de Savel Horceag se constituie într-un tot unitar, calitativ, asemănător unui imn avînd darul de a emoționa auditoriul prin forța sa de expresie, prin optimismul ce transpare pe parcursul întregii lucrări.

Compozitorul Dumitru Răuță vine, în *Suita nr. 6 „Plai de cîntec românesc"*, cu un plus de lirism, specific cîntecelor doinite, lirism realizat printr-o armonizare transparentă, ce are darul de a evidenția frumusețea liniilor melodice și de a permite o firească alternanță între cele două elemente, bine diferențiate, ce stau la baza întregii lucrări, respectiv cîntecul de joc și cel doinit.

Într-o manieră oarecum asemănătoare se prezintă rapsodia *Pe ogoarele patriei* de Gheorghe Sîrghie, piesă al cărei caracter de încredere și bucurie reiese în primul rînd din ponderea acordată cîntecului de joc.

Constantin Simionescu, compozitor cunoscut în mod deosebit prin creația sa camerală, simfonică și vocal-simfonică, a fost prezent cu suita *Cîntec din Carpați*, lucrare în care preocupările autorului de lărgire a universului sonor specific muzicii pentru fanfară se concretizează în sonorități inedite, de mare frumusețe și poezie.

Tablourile muzicale aparținînd compozitorului Sergiu Paiu, lucrare mai puțin axată pe folclorul muzical românesc, dar bine realizată din punct de vedere artistic, s-au încadrat în mod fericit în concertul Muzicii reprezentative a armatei, imprimîndu-i acestuia un puternic caracter mobilizator.

Suita simfonică *Patria în sărbătoare* de Ion Chioreanu, caracterizată prin echilibru formal și calitate melodică, transpune cu succes în plan muzical atmosfera bucuriei de viață în sărbătoare.

Punctul de maxim interes artistic al concertului l-a constituit audierea în încheierea programului a *Suitei simfonice nr. 3 „Glie străbună"* de Emilian Ursu, lucrare dedicată aniversării a 60 de ani de la crearea Partidului Comunist Român. Piesa prezintă soluții originale de compoziție, de alternare a unor momente poetice cu secțiuni monumentale, într-o inspirată continuitate a discursului muzical, puternic ancorat în melodica cîntului popular românesc. Perfect cunoscător al aparatului orchestral, compozitorul Emilian Ursu a clădit cu măiestrie o frumoasă frescă sonoră, ale cărei calități au fost încununate de curînd cu premiul Uniunii Compozitorilor pe anul 1981.

Colectivul Muzicii reprezentative a armatei s-a prezentat la un înalt nivel artistic, interpretînd cu dăruire întregul program de prime audiții românești, sub conducerea dirijorilor col. Constantin Costoiu, col. Horea Ardeleanu, cpt. Crișan Pârâu, care, prin gestica lor clară și sugestivă, prin cunoașterea celor mai mici detalii ale partiturilor și-au adus o frumoasă contribuție la reușita acestei seri muzicale.

Ulpiu VLAD

★

În cadrul aceluiași concert-spectacol, o pondere însemnată a avut-o prezentarea activității depuse de corul școlii militare de muzică dirijat de col. Horea Ardeleanu și prof. Ion Golcea.

Este de remarcat, în primul rînd, marele volum de muncă depus de elevi și dirijori pentru a putea pregăti un program dificil, generos ca tematică, îmbrățișînd aspecte majore ale gîndirii și simțirii românești : dragostea față de patrie și partid, încrederea în viitorul luminos al patriei noastre și al întregii omeniri, sub cerul senin al păcii.

Unele din piesele prezentate au figurat și în programul sau pe lista laureaților celei de a V-a ediții a concursului cîntecului ostășesc, rezonanțele lor fiind binecunoscute : *Cîntă ostașii* de Constantin Romașcanu pe versuri de Nicolae Dumbravă și *Onor ostășesc* de cpt. St. Catană, pe versuri de col. Adrian Mierluşcă. *Coral pentru pace* de Vinicius Grefiens, pe versurile Feliciei Donceanu și *Pornim prieteni marșul păcii* — muzica de Vasile Timiș pe versurile lui Nicolae Labiș aduc — în nuanțe sobre, o atmosferă meditativă (primul) și deosebita forță mobilizatoare (cel de al doilea) într-un cald omagiu păcii.

Prima audiție a piesei *Cîntec nou de primăvară* — muzica de Petre Brâncuși pe versurile lui N. Coman a încheiat programul serii într-o atmosferă de optimism și avîntate năzuințe. Prospețimea ritmurilor românești și a orchestrației au subliniat acest omagiu adus mîinilor dibace.

Carmen STOIANOV

OMAGIU LUI BACOVIA

Devenite deja tradiționale, serile de muzică de la muzeul „C. I. și C. C. Nottara" ne-au oferit — spre mijlocul lui noiembrie — un periplu bacovian. Personalitatea lui George Bacovia a fost omagiată, în sunet și cuvînt, de reprezentanți de seamă ai vieții noastre muzicale. Să o numim mai întîi aici pe Lavinia Tomulescu-Coman, acea interpretă dăruită muzicii de cameră de sub degetele căreia au prins viață multe lucrări ce îi datorează prima audiție, în egală măsură pianistă, pedagog, cîntăreață, cercetător al fenomenului muzical. Lavinia Tomulescu-Coman ne-a oferit — mai ales în timpul din urmă — prilejul de a-i cunoaște multitudinea și profunzimea preocupărilor diverse, avînd ca numitor comun slujirea la înalte cote a muzicii. Adina Iurașcu, nume binecunoscut în țară și peste hotare, sensibilă interpretă de lied dar și de operă (acel inegalabil „Sfinx"), posesoarea unei voci de excepție și a unei tehnici pe măsură ne-a dat încă o dată dovada talentului său.

Despre compozitorul Doru Popovici se poate vorbi în egală măsură ca despre un pasionat al muzicii de cameră, în calitate de pianist, dar și ca despre unul din animatorii vieții muzicale bucureștene : este președintele Societății Muzica. Adrian Stoica, recent laureat al Festivalului „Cîntarea României" este un flautist cu personalitate, speranță a școlii noastre interpretative.

Beneficiind de aportul acestor binecunoscute nume, seara Bacovia ne-a prilejuit constatarea că dragostea de frumos, de simplitate și de adevăr este reala măsură a talentului așezat sub semnul sincerității și al dăruirii. Programul, ales din cele mai frumoase lieduri inspirate de trăirea bacoviană și prefațat de cuvîntul Laviniei Tomulescu-Coman, a cuprins liedurile *Proză* de Mihai Jora (avînd-o ca interpretă în dublă postură solistică pe Lavinia Tomulescu-Coman), *Vobiscum* de Nicolae Coman (cu Lavinia Tomulescu-Coman, Adina Iurașcu și Adrian Stoica), precum și cunoscutul ciclu de lieduri al lui Doru Popovici, ciclu compus pe versurile poeziilor *Toamna*, *Nervi de*

toamnă I, Nervi de toamnă II, Moina, Epitaf (solistă Adina Iurașcu, acompaniată de compozitor).

Seara Bacovia, unul din frumoasele succese ale serilor noastre muzicale, se înscrie în cadrul unei inspirate și susținute inițiative la a cărei traducere în fapt își aduce contribuția muzeografa Viorica Graur, pasionată cercetătoare a secolului trecut, dar și animatoare a unor manifestări cu caracter educativ, contribuind la lansarea tinerelor talente și la răspîndirea, în rîndul publicului, a dragostei față de muzică, de poezie și de frumos autentic.

Carmen STOIANOV

*

Puțini cunosc — încă ! — activitatea muzicală ce se desfășoară la muzeul „C. I. și C. C. Nottara".

Animatoarea acesteia este Viorica Graur, care, prin multă competență și căldură, face ca lăcașurilor muzicale din Capitală să li se adauge încă unul, cu frumoase perspective.

Am ascultat, de curînd, la Muzeul Nottara, un recital dat de foarte tineri instrumentiști, ucenici în ale artei, de la Liceul „George Enescu". În paranteză fie spus, anterior, asistasem la un recital de muzică și poezie (consacrat lui Bacovia) animat de profesori de la același liceu și condus de compozitorul Doru Popovici.

Revenind la recitalul elevilor, impulsul nobil al demersului a fost acela de a da posibilitate copiilor talentați să se manifeste în public, dar nu în fața celui numeros al sălilor de concert ci, ca o pregătire pentru aceasta, în cadrul restrîns și intim al unei case memoriale.

Liviu Ailincăi, elev în clasa a VIII-a (aflat sub îndrumarea profesoarei Mihaela Tomescu) a interpretat cu sensibilitate și certă muzicalitate interioară — în ciuda unor imprecizii tehnice, credem, ușor remediabile — dificila *Simfonie spaniolă* de Lalo, partea a IV-a și a V-a.

La pian, au cîntat micuțul Cristian Balea din clasa a II-a, cu o promptitudine a gestului sonor remarcabilă, și Paul Staicu din clasa a VIII-a — *Sonata în Re major, nr. 7, op. 10 No. 3,* (partea a II-a) de Beethoven — anunțînd o viitoare prezență artistică (profesori : Constantin Nițu și respectiv, Ludmiia Popișteanu).

Bună impresie a lăsat și fagotistul Adrian Jojatu (clasa a VIII-a, profesor Emilian Badea), imperios și sigur în concertul de Vivaldi.

Contactul cu măiestria în formare a violoncelistului Ovidiu Marinescu, elev în clasa a XI-a, pregătit de profesorul Dan Totan și a percuționistului Mircea Negulescu-Badian din clasa a VIII-a, avîndu-l ca profesor pe Nicolae Balea, a avut caracterul unor revelații în fața talentului autentic : primul, interpretînd un program dificil (*Variațiuni pe o coardă, pe o temă de Rossini* de Paganini, în transcripție pentru violoncel, *Dans valah* de Maya Badian și *Flamengo* din *Suita spaniolă* de Rogelio Huget), a oferit paleta bogată a unei personalități artistice în devenire ; al doilea, Mircea Negulescu-Badian, apropiindu-se de granița virtuozității în transcripția pentru xilofon a rondoului „A la turca" de Mozart și a *Căruței poștei* de Grigoraș Dinicu.

Am enunțat aici cîteva nume cu care, fără îndoială, ne vom mai întîlni în viața mai complex dimensionată a sălilor de concert.

Pasiunea pentru frumos și răspîndirea lui le-a oferit o șansă în plus, importantă, de afirmare și cunoaștere de sine.

Fred POPOVICI

110 ANI DE LA CONSTITUIREA SOCIETĂȚII FILARMONICE DIN TIMIȘOARA

O toamnă frumoasă, cu prelungiri de bronz și aramă, a fost la Timișoara martora unor evenimente muzicale evocatoare, memorabile. După „Zilele muzicale George Enescu" din septembrie, în luna octombrie consemnăm o serie de concerte omagiale menite să marcheze 110 ani de la constituirea Societății Filarmonice.

Galeria muzicienilor care au crescut și s-au format la Timișoara este impresionantă. Se cuvin amintiți dirijorii, a căror capacitate de cuprindere se corela cu creșterea mișcării filarmonice : Wilhelm F. Speer, Martin Novaček, Rudolf Karràsz. George Pavel este dirijorul sub a cărui baghetă a avut loc primul concert al orchestrei de stat (aprilie 1947) și cel care face legătura între trecut și prezent. Mircea Popa rămîne, în amintirea noastră, distinsul muzician, dirijor, pedagog a cărui activitate se confundă cu creșterea primei generații de instrumentiști ai filarmonicii „Banatul". Paul Popescu a fost dirijorul talentat a cărui baghetă sigură a țintit spre primele podiumuri naționale. Venirea lui Nicolae Boboc în fruntea orchestrei a însemnat o deschidere spre orizonturi impresionante de repertoriu. Școala românească este reprezentată de la temeiuri (Enescu, Drăgoi, Cuclin) spre realizări mai noi (Paşcanu, Vieru, Stroe, Glodeanu). Deceniul șapte este deceniul lansărilor la Timișoara, sub bagheta sa, a unor compozitori celebri ai secolului : Orff, Webern, Stravinski, Hindemith. Remus Georgescu se află la pupitrul Filarmonicii „Banatul" de 13 ani. Acest muzician, compozitor penetrant, cuprins permanent de neastîmpărul artistului devotat, a imprimat în activitatea instituției un suflu nou, revitalizînd-o pe diverse planuri.

În creșterea corului și-au pus amprenta cei trei dirijori : Ion Românu, subtil tălmăcitor al creației bănățene, director al filarmonicii timp de decenii, Mircea Hoinic compozitor, muzician de larg orizont și mai tînărul talentat dirijor de azi, Diodor Nicoară.

Menținîndu-se printre instituțiile muzicale fruntașe, ansamblul artistic al Filarmonicii „Banatul", orchestră și cor, au atins acel moment în a fi un instrument de cultură națională, calitate îndrituită și la

ultima ediție a festivalului național „Cîntarea României", prin obținerea premiului I.

Concertele omagiale, lucrările incluse în programul acestora, au însemnat tot atîtea trimiteri spre valorile trecutului implicate în realitatea actuală la bilanțul celor unsprezece decenii de existență.

Primul concert, coral-instrumental, a avut loc în sala barocă și primește încărcătura emoțională a unor coincidențe : exact cu 110 ani în urmă la cîteva sute de metri de această sală s-a cîntat, atunci ca și acum, piesa corală *Die Thräne (Lacrima)* de Franz Witt, precedînd actul nașterii Societății Filarmonice timișorene. *Serenada* de T. Flondor jalonează și ea o răscruce, aparținînd unui program, în primul concert din 1951, al unui ansamblu dirijat de M. Hoinic, nucleu ce a generat etatizarea primului cor profesionist. Maestrul M. Hoinic, invitat la pupitru de succesorul său D. Nicoară, a exercitat asupra corului o înrîurire de finețe și sensibilitate în nuanțele abia perceptibile din *Serenadă*, în vigoarea armoniilor din lucrarea proprie *Bate vîntu'*. În ascensiunea programului, care a mai cuprins *Ziua ninge* de Gh. Dima, *Arhaisme* de S. Toduță, *Țară* de V. Spătărelu am urmărit împlinirile realizate de D. Nicoară și în *Suita lirică almăjană* de N. Ursu și *Bănățeana* de S. Drăgoi. Același concert a rechemat pe podium vechi formații camerale ale filarmonicii : Trio-ul condus de Alfons Vezoc și fostul Cvartet al filarmonicii în fruntea căruia se afla Iosif Kocsis. Succesul repurtat în *Trio în mi bemol op. 3* de Beethoven (p. I) și Cvartetul *Fata și moartea* de Schubert, (p. I). a inclus pe lîngă stimă și vigoarea unei interpretări de actualitate. I. Kocsis a schimbat în continuare vioara cu viola d'amore, un instrument construit la Timișoara sub îndrumarea acestui stăpînitor al instrumentelor cu coarde, pentru a ne încînta cu armoniile generoase ale acestui instrument. Pe parcursul *Sonatei pentru viola d'amore și harfă* de A. Toeschi, I. Kocsis a fost secondat de harpista Daniela Oală, una dintre cele mai tinere filarmoniste.

În contextul acelorași semnificații omagiale, un vocal-simfonic își preciza programul din repertoriul Societății Filarmonice, la realizarea căruia au fost invitați veterani ai filarmonicii, unii dintre ei foști membrii ai orchestrei „Amicii muzicii". Festivul *Uverturii Academice* de Brahms a fost întregit de apariția la primul pupitru al orchestrei a aceluiași Iosif Kocsis, fost concert-maestru timp de trei decenii. Tabloul unei orchestre pe care melomanii consecvenți o rememorează cu drag a fost sporit de întrepătrunderea printre pupitre a violoniștilor Viorica Weinberg, Ileana Beldi, Lucian Stanciu, a violistului Wiliam Stürzinger, a flautistului Mircea Mihai, la trombon Ion Marta, exemple de probitate profesională și disciplină artistică. Programul a selectat în continuare fragmente din oratoriile *Creațiunea* și *Anotimpurile* de Haydn, *Palus* și *Elias* de Mendelssohn- Bartholdy și *Paradis și Peri* de Schumann, la pupitru apărînd succesiv cei doi dirijori ai filarmonicii : Nicolae Boboc și Remus Georgescu. În ariile de Haydn, soprana Virginia Manu a redat în rotunjimi vocale simetria acestei muzici, de cea mai clasică factură. Basul Gheorghe Sara se cuvine notat pentru penetrația unei voci controlate în ariile din *Elias*. Corul a trecut cu ușurință de la cursivitatea muzicii din *Anotimpurile* la desfășurările polifonice din finalul la *Elias* și la exprimarea vocală de factură instrumentală în corul din *Paradis și Peri*.

În ambianța sălii baroce am receptat plinătatea unei seri muzicale camerale. Programul se axa pe creația unor compozitori-interpreți care au concertat la Timișoara în cadrul Societății Filarmonice, completat cu un moment Cuteanu și altul Beethoven. Într-o elaborare pătrunsă de rigoare, violoncelistul Ștefan Kerekeș acompaniat de Vera Eckstein a parcurs *Cinci piese pentru violoncel și pian* de David Popper. Angajîndu-se în prezentarea unor piese pe cît de populare pe atît de tehnice *(Tarantela* de Wieniawski și *Melodii lăutărești...* de Sarasate) tînăra violonistă Adriana Popiț ne-a dezvăluit în primă audiție fațetele *Variațiunilor pentru vioară și pian* de Eugen Cuteanu. La pian a acompaniat Alla Popa, care dintr-o respirație, a derulat în prealabil două Brahmsuri sobre *(Balada* și *Intermezzo)* și un avîntat *Allegro barbaro* de Bartók. Apogeul serii l-a constituit versiunea interpretativă a „clasicizant-înnoitorului" *Cvartet op. 18 nr. 4* de Beethoven, oferită de Cvartetul „Timișoara". Calitățile individuale ale instrumeniștilor componenți : Ioan Fernbach, Mircea Tătaru, Wiliam Stürzinger jr. și Ștefan Kerekeș, prind contur într-o concepție interpretativă omogenă.

Concertul de închidere a programat oratoriul *Cîntare străbunilor* de Remus Georgescu, la pupitru aflîndu-se compozitorul. Mobilizarea corului, soliștilor, a orchestrei și recitatorilor în realizarea monumentalei lucrări vocal-simfonice relevă nivelul înalt atins de capacitățile interpretative ale orașului și în aceeași măsură atestă o culminație a energiilor creatoare existente la Timișoara. Corul, dirijor D. Nicoară, a clădit coloanele de marmură ale oratorului. *Crivățul, Imn soarelui* ori *Poemul daco-roman* sînt doar cîteva apoteoze ce aparțin structurii corale. Orchestra a etalat o paletă expresivă necuprins de largă ; ar fi greu să subliniem momente aparte de percuție ori alămuri din cauza abundenței lor. De menționat aportul flautistei Ioana Mogoș la nivelul de imperturbabilă valoare, a sopranei Virginia Manu pentru ușurința tehnică cu care și-a urmat scriitura instrumentală a știmei, a recitatorilor Larisa Stase Mureșan și Dinu Ianculescu.

În partea a doua a programului, Dan Grigore a pledat pentru seducția muzicii lui Rahmaninov, într-o versiune a celebrului *Concert nr. 2*, în care pornirile avîntate au fost îngroșate de interpret iar bogăția arcurilor lirice, greu stăpînite de tremurul nervos lăuntric.

Ovidiu GIULVEZAN

GALA TINERILOR CONCERTIȘTI PLOIEȘTI—CÎMPINA.

După Satu Mare și Mamaia, cea de-a III-a ediție a manifestărilor organizate de Asociația oamenilor de teatru și muzică în compania Filarmonicii din Ploiești, manifestare susținută sub genericul „Gala tinerilor concertiști" confirmă nivelul valoric deose-

bit al artei noastre interpretative, începînd chiar cu primele momente ale afirmării tinerilor muzicieni în viața de concert a țării. Studenți sau absolvenți ai conservatoarelor din București și Cluj-Napoca, elevi sau recent absolvenți ai școlilor și liceelor de muzică din Brașov, ai Liceului de artă „G. Enescu" din Capitală, mulți dintre ei membri ai unor colective simfonice ce își cîștigă treptat un renume de consistență valorică în peisajul nostru muzical, cei 14 tineri concertiști, instrumentiști și soliști vocali, au conferit vieții artistice prahovene, pe durata celor 3 zile, o strălucire sărbătorească de aleasă elevație ; căci atît concertele de la sediul Filarmonicii din Ploiești, cît și cel susținut pe scena sălii Casei de cultură din Cîmpina, s-au constituit în veritabile evenimente artistice clădite cu talent, cu pricepere, cu multă, foarte multă muncă de aprofundare a stilului, de stăpînire și transfigurare a textului muzical în vederea împlinirii acestuia în fapt sonor. Să distingem, în egală măsură, aici, munca de nobilă abnegație a dascălilor acestor tineri, a maeștrilor lor ei înșiși muzicieni de prestigiu ai scenei românești, ai pedagogiei noastre muzicale.

Din suita celor 3 concerte de concerte distingem cu titlu de excepție prezențe interpretative pe care, de pe acum, le putem aprecia ca încadrîndu-se valorilor de reprezentativă circulație europeană ; mă refer la calitatea tonului de emoționantă vibrație ce edifică construcții muzicale ample, echilibrate, în cazul violoncelistului Szekelly Attila precum și la fermitatea suplă a frazării pe care o dezvoltă cu uimitoare dezinvoltură oboistul Romică Rîmbu. Instrumentiști ai orchestrelor Radioteleviziunii, Filarmonicii din Ploiești, precum și a celei din Constanța, violonistul Marius Nichiteanu, harpista Maria Leda-Papp și, respectiv, flautistul Vincze Francisc, demonstrează prin natura exemplară a evoluției lor solistice, calitatea muzicală artistică în continuă creștere a colectivelor simfonice cărora le aparțin. A atras, de asemenea, în mod special atenția lotul soliștilor studenți ai Conservatorului bucureștean, soprana Bianca Ionescu, trompetistul Petre Nancu, oboista Voichița Pașcan, flautistul Dorel Baicu, pentru calitatea intuiției stilistice servite de o frumoasă paletă timbrală, soprana Mihaela Mincheraș, harpista Judith Wunderlich, clarinetistul Florin Olmazu și contrabasistul Ovidiu Bădilă pentru seriozitatea pregătirii muzicale și dorința evidentă de autoperfecționare, de autodepășire. Un interes special, cu totul aparte l-a constituit — așa cum era de presupus — evoluția foarte tînărului pianist Horia Mihail, un talent precoce de autentică consistență, talent pe care viața noastră de concert îl va reține în perioadele următoare cu titlul unei atenții pe deplin îndreptățite.

Este firesc ca în contextul reușitei acestor concerte să apreciem grija, chiar căldura cu care colectivul filarmonicii prahovene, cei trei dirijori — Alexandru Iosub, Cristian Brâncuși și Horia Andreescu au prezidat la reușita acestor evenimente artistice. Așa cum a demonstrat-o și de această dată „Gala tinerilor concertiști" organizată de Colegiul criticilor muzicali în colaborare cu Comitetul județean de cultură și educație socialistă — Prahova, ea constituie o manifestare cu dublă semnificație atît în plan local, vizînd îmbogățirea vieții cultural-artistice, sprijinul acordat în acest sens orașelor ce nu dispun de instituții profesioniste de concert, cît și în plan muzical-profesional ; sînt astfel puse în lumină valori interpretative de reală proeminență atît cele solistice cît și cele de ansamblu, valori revelate și sprijinite cu un moment mai devreme, un veritabil tezaur național artistic în constituire față de care răspunderile noastre ale tuturor sînt pe cît de grave pe atît de angajante.

Dumitru AVAKIAN

„FLAUTUL FERMECAT" DE MOZART PE SCENA OPEREI MAGHIARE DIN CLUJ-NAPOCA

Am asistat, marți 15 decembrie 1981, la premiera operei *Flautul fermecat* de Mozart, pe scena proaspăt renovată a Operei Maghiare din Cluj-Napoca. Și pentru că orice ocazie de a asculta o pagină de teatru mozartian este o mare sărbătoare, ne-am dus la această premieră cu sufletul și inima deschise pentru a primi. Am greși dacă am spune că am fost dezamăgiți, dar nici așteptările nu ne-au fost împlinite, cu totul.

Flautul fermecat, ultima operă a lui Mozart, are pe pămîntul românesc o veche și frumoasă carieră. Compusă în 1791, lucrarea poate fi ascultată pe scena Teatrului din Timișoara, doar cinci ani mai tîrziu, în 1976 (trupa Franz Xaver Rünner). De atunci și pînă astăzi *Flautul* mozartian a avut, la noi, mereu sălile pline.

Datorită permanentului amestec de real și ireal, de omenesc și fantastic, mai mult fantastic, am putea spune, această operă ridică probleme deosebite regizorului. Acesta are în față cel puțin două alternative. Prima — a se baza pe esențiala caracteristică a teatrului, convenția liber acceptată de către public, și a imagina în consecință un *Flaut* posibil ca manieră și viziune în condițiile scenelor anului 1791. A doua — a uza de toate mijloacele tehnice oferite de ultimul pătrar al secolului XX, și a realiza o montare fastuoasă, tip „super-producție", plină de artificii și lumini, la care multe scene din spectacol s-ar preta. Regizorul Ionel Pantea a ales deliberat prima posibilitate. Renunțînd în favoarea muzicii, și-a conceput montarea cu un minim de mișcare și decor. Recunoscut expert în Mozart, Ionel Pantea ne oferă un spectacol cuminte, unitar și de bun gust. Personajele ajung uneori chiar la a mima acțiunea — vezi prima scenă, în care, aflăm doar din textul cintat, de teribila primejdie ce îl amenință pe Tamino. De fapt, fiecare rol este atît de bine conturat muzical, încît, de multe ori, gestul nu mai este absolut necesar. Căci în *Flautul fermecat* se cîntă mult mai mult decît se joacă. Acțiunea este un pretext pentru muzică, iar regizorul Ionel Pantea a tratat-o ca atare. Fiecare din mișcările de pe scenă sînt intim determinate de suportul muzical. Și astfel, ochi și ureche se leagă într-un tot indestructibil. Cîteva amănunte din regie pot fi puse totuși puse sub semnul îndoielii ; să fi fost Maurii lui Monostatos chiar atît de...

grotești, sau, Sarastro să fi suferit oare de un atare defect de vedere, încît să nu fie în stare a citi singur, fără să-i sufle cineva, cîteva rînduri de pergament ? ! Iar apariția celor trei animale sălbatice nu putea fi realizată oarecum... altfel, mai ales ca mișcare de balet ?

Decorurile semnate de Sz. Witlinger Margit sînt frumoase și la fel de economicoase, mereu aceleași, pentru întreg spectacolul, adăugînd doar ocazional accesorii absolut necesare — o bancă, o poartă etc. — Și, pentru a epuiza comentariul „ochilor", să apreciem parte din costumele Lyei H. Roșescu, pe care le putem împărți în trei categorii : deosebit de inspirate (Regina Nopții, Tamino), realizate și terne, sărace ca material și, astfel, pierzînd mult din efect, deși, ca linie bine făcute (majoritatea personajelor împărăției lui Sarastro). Deosebit de reușite sînt și unele machiaje, (cele trei Doamne).

Trebuie să începem comentariul părții muzicale elogiind cu entuziasm interpretarea orchestrei. Cameral ca sonoritate, unitar în pasaje, omogen în culori, curat (o mențiune aparte pentru suflători) sub bagheta experimentată a dirijorului Harry Bela, ansamblul operei maghiare a evoluat impecabil. O mare parte din reușita spectacolului i se datorează „fosei". Am avut ocazia să ascultăm „un Mozart adevărat". În această intenție a perfectei încadrări în stil a fost gîndită și construită, de fapt, toată interpretarea. Fiecare sunet emis de instrumente sau de voce a fost la locul său, conștientizat, gîndit teoretic. Și chiar dacă realizarea practică nu a fost mereu la nivelul intenției, atmosfera de ansamblu rămîne bine pliată intențiilor autorului.

Afișul plasează în dreptul fiecărui personaj mai multe nume. Distribuția de premieră — care ar trebui să fie cea mai strălucitoare — nu folosește, credem, posibilitățile optime de combinare a interpreților. Evoluția tenorului Kiss Domokos în rolul Tamino a fost, vocal, o surpriză deosebit de plăcută. O altă surpriză, dar de semn contrar, ne-a oferit soprana Varga Melinda. Dacă de vină a fost partitura ce i-a depășit cu totul posibilitățile sau handicapul emoțiilor de premieră, vom afla cu ocazia următoarelor spectacole. Alcătuit din interprete consacrate, ansamblul celor trei Doamne — Kriza Agnes, Kirkosa Iulia — și Nagy Katalin — a impresionat prin acuratețea intonației, depășind astfel, cu succes, una dintre cele mai spinoase probleme ale partiturii mozartiene. Mai puțin „curat" uneori, Matyas Jenö — Sarastro, iar alături de el Winkler Zoltan (Primul preot) s-au achitat bine de roluri. Cu joc inteligent, plăcută ca prezență scenică datorită tuturor atuurilor tinereții, sopranei Marton Melinda i-a lipsit, pentru realizarea impecabilă a rolului Paminei, strălucirea și căldura în voce. Orth Éva întruchipează o Papagenă simpatică. În apariția lor episodică, cei trei băieți au fost interpretați în travesti de Sándor Gyöngywér, Babcsak Ildikó și Herdlicska Éva.

Cele mai create personaje ale spectacolului s-au dovedit a fi Papageno — de altfel rolul oferă cea mai generoasă partitură — și Monostatos. În interpretarea lui Szeibert Istvan, Maurul este plin de personalitate, lejer în jocul de scenă și realizat vocal. Cît privește partitura lui Papageno, considerăm că nu s-ar fi putut găsi un interpret mai bun decît Fogel Làszlo. Urmărind evoluția cîntărețului în ultimii ani constatăm o permanentă autodepășire, o permanentă perfecționare și implicit, o rapidă evoluție ascendentă, calitativ. Inteligent și muncitor, Fogel Laszlo este receptiv la orice observație, atent la orice indicație. Ajutat de o voce amplă, caldă, fără nici o stridență, pe care o știe mînui și supune voinței sale, Fogel Laszlo este unul dintre cele mai bune elemente pe care Oprea Maghiară le are astăzi la dispoziția sa.

Cîntărind, în urma comentariului nostru critic, plusurile și minusurile, balanța înclină, în cazul spectacolului cu *Flautul fermecat* de Mozart, în direcția reușitelor. Rodarea spectacolului în timp îi va atenua asperitățile, acestea de fapt, nu foarte numeroase. Și nu putem încheia, fără a mai aprecia încă o dată, pregătirea muzicală a partiturii, pentru care îi mulțumim, din nou, în mod deosebit, dirijorului Harry Bela.

Cristina SÂRBU

SATU-MARE

O inițiativă valoroasă și necesară în cunoașterea creației simfonice a celor mai tineri compozitori, datorată Uniunii compozitorilor, este aceea de a organiza în colaborare cu filarmonicile din țară, concerte în care creația acestora să fie audiată și judecată public.

Un asemenea concert a fost organizat în luna octombrie la Filarmonica din Satu Mare, la pupitrul dirijoral aflîndu-se Paul Popescu. Cu această ocazie s-au audiat lucrări de șase tineri compozitori : Violeta Dinescu-Lucaci, Dan Timiș, Irina Hasnaș, Sorin Lerescu, Mihai Damian și Saviana Oprițescu.

Violeta Dinescu-Lucaci a fost prezentă în program cu lucrarea simfonică *Anna Perenna*, compusă în 1980. Terminînd studiul compoziției la clasa compozitoarei Myriam Marbe în 1978, Violeta Dinescu-Lucaci vădește deja intenții componistice bine direcționate ideatic, susținute de un real simț al coloritului instrumental și o inventivitate ce-i facilitează travaliul variațional al materialului implicat în acțiunea muzicală, de cele mai multe ori de esență lirică. Așa cum o enunță autoarea, ideea de bază a lucrării este simbolul înnoirii continue a naturii, Anna Perenna fiind zeița primăverii la latini. Pentru realizarea acestei idei, autoarea își stabilește o structură care să conțină în alcătuirea ei posibilitatea unor continue redimensionări. Intenția este evidentă și în realizare, variația (mai ales de ordin timbral, coloristic) structurii de bază producîndu-se pe tot parcursul lucrării și menținînd trează atenția pînă la ultima notă a partiturii.

Lucrarea *Elegie* de Dan Timiș (absolvent în 1979 al clasei de compoziție a lui Anatol Vieru) este scrisă pentru 8 voci soliste și orchestră, pe un text extras din *Istoria hieroglifică* de Dimitrie Cante-

mir. Autorul urmăreşte sugerarea unei atmosfere în care anecdoticul se dizolvă, căpătînd o nuanţă sobră şi învăluitoare. „Corpusul" celor 8 voci soliste se dizolvă şi el în masa orchestrală, ideea dizolvării împlinindu-se într-adevăr în conciziunea desfăşurării sonore a lucrării, care reuşeşte să creeze atmosfera dorită de compozitor.

Absolventă a clasei de compoziţie a lui Aurel Stroe, în 1978, Irina Hasnaş s-a prezentat cu *Concertul pentru orchestră*, în care autoarea îşi propune să pună în evidenţă capacităţile solistice ale fiecărui grup de instrumente din orchestră şi uneori chiar ale fiecărui instrument în parte. Mergînd prea mult pe această idee, Irina Hasnaş pierde uneori din vedere sonoritatea de ansamblu a orchestrei, ceea ce duce la unele momente de scădere a calităţii auditive. Scrisă într-o formă de arc (sugerînd un A B A), lucrarea se bazează pe o structură modală ce aminteşte de unele moduri populare, dar travaliul dezvoltător al materialului de bază nu reuşeşte totdeauna să desfăşoare o linie cursivă, continuă, ci reliefînd contururi colţuroase şi uneori confuze. Calităţile muzicale relevate în unele momente lasă să se întrevadă posibilităţile reale ale tinerei compozitoare, care prin muncă perseverentă şi atentă atît la configuraţia microstructurilor cît şi a macrostructurilor va putea depăşi greutăţile inerente începutului.

Lucrarea *Modalis I* pentru orchestră de Sorin Lerescu este prima piesă dintr-un ciclu în care autorul urmăreşte posibilitatea de variere şi dezvoltare a unor idei muzicale care au la bază structuri ale modurilor populare. Sorin Lerescu a studiat compoziţia cu Anatol Vieru şi Tiberiu Olah, absolvind conservatorul în 1979. Pentru piesa simfonică prezentată în concertul de la Satu Mare, tînărul compozitor şi-a fixat un număr de trei moduri, care stau la baza realizării limbajului sonor, structura formală a lucrării fiind de tipul A B A. *Egloga I*, cu care debutează lucrarea, expune convingător materialul tematic de bază, în sonorităţi orchestrale bine fixate, tensionate. Travaliul tematic dezvoltător desfăşurat însă în secţiunea mediană *(Mozaic)* se diluează, îşi pierde suflul, acesta revenind în secţiunea finală *(Egloga II)* în care se reia ideea iniţială transfigurată.

Un alt tînăr compozitor prezent în concert, Mihai Damian, de asemenea absolvent al clasei de compoziţie Anatol Vieru în 1978, este autorul cantatei *Pann*, scrisă pe versuri de Lucian Blaga, pentru tenor, cor, nai şi orchestră. Sonoritatea generală a piesei duce cu gîndul la unele irizaţii de origine post-impresionistă, muzica sa degajînd o atmosferă lirică, de linişte statică. Izbutită în introducerea orchestrală, cantata pierde din aspectul convingător, diluîndu-se atît în sensul dezvoltării ideii de bază cît şi al construcţiei generale a lucrării, în care corul nu-şi găseşte locul ideal, iar textul lui Blaga rămîne neinteligibil. Calităţile lirice şi de creator de atmosferă se manifestă în dauna unei construcţii stilistice solide şi a dramaturgiei de ansamblu.

Ultima lucrare înscrisă în programul concertului Filarmonicii din Satu Mare aparţine tinerei compozitoare Saviana Opriţescu-Diamandi, absolventă a clasei de compoziţie Tiberiu Olah. În lucrarea sa, *Mişcare simfonică*, autoarea urmăreşte structura plină de nerv a unei celule ritmice generatoare pe parcursul unei evoluţii în formă sonată. Acest *Allegro* impregnat de ritmicitate, cu suprapuneri de planuri contrapunctice bogate, se desfăşoară cu nerv, dezvăluind un temperament tumultuos. Liniile scriiturii orchestrale urcă şi se frîng brusc în explozii de sonorităţi. Pînă la „ruperea" finală, întreaga lucrare este o legare şi o rupere continuă, fără scădere de tensiune.

Trecînd astfel în revistă un număr de şase lucrări ale unor tineri compozitori, bilanţul este satisfăcător şi lasă să se întrevadă o evoluţie viitoare certă acolo unde micile stîngăcii ale începutului se mai observă încă, totodată relevîndu-ne şi personalităţi creatoare pline de vigoare şi inventivitate, chiar canalizate pe direcţii de gîndire filozofică în planul ideilor abordate, pe direcţii de gîndire modală în planul limbajului sonor, pe direcţii de gîndire variaţională în planul dezvoltărilor tematice şi construcţiei formale ample.

Iniţiativa organizării unor astfel de concerte se cere continuată şi cu alte filarmonici, dînd posibilitatea cunoaşterii şi a altor lucrări ale tinerilor compozitori, lărgind sfera genurilor integrate în concert.

Mihaela MARINESCU

CLUJ-NAPOCA

Îndelung controversat este termenul „şcoală de compoziţie", termen frecvent folosit, avînd un cumul de sensuri suprapunîndu-se, în general, în intelectul aproape al tuturor celor care îl rostesc. Greu de delimitat (ne întoarcem spre o delimitare de seriozitate, evitînd punctările „impresionist"-critice) devine însă o şcoală de compoziţie — de fapt, o grupare de creatori în domeniul artei sunetelor — în momentul cînd impresia se vrea subliniată cu certitudine iar ceea ce este îndeobşte subînţeles tacit, se doreşte afirmat, dovedit şi bine rînduit în rafturile unei muzicologii laborioase (cîteodată însă, „înghiţind" cu repeziciune etape). În sala de concerte a Conservatorului „George Dima" din Cluj-Napoca, cu concursul filialei Uniunii compozitorilor din Cluj-Napoca, s-a organizat un reuşit concert cu lucrări de compozitori din R. S. S. Moldovenească. Primul cuvînt care poate fi scris cu îndreptăţire va fi acela că această manifestare muzicală, de la bun început, se înscrie în rîndul manifestărilor venind să contureze, să întregească imaginea unei viabile şi unitare şcoli de compoziţie. Iată deci că se poate vorbi de şcoală, de tradiţie (nu e aici locul şi spaţiul pentru circumscriere şi laborioasă luminare muzicologică), iar rapida modalitate de acoperire a termenului este nu atît căutarea insistentă a amănuntelor, specificităţilor polarizatoare cît umplerea lui de substanţă (lucrări, cît mai multe lucrări muzicale) şi surprinderea „în trecere" a caracteristicilor pregnante (mai mult decît atît, muzica care se scrie în R. S. S. Moldovenească ne apare ca produs al unei şcoli, pentru că atributele principale ale aces-

teia — filiația comună și „înrudirea" de inspirație — se reliefează aici cu deosebită evidență).

În subtila interpretare a flautistului Gavril Costea și a pianistei Ninuca Oșanu-Pop, am ascultat *Peisaj și Capriccio* de Vladimir Rotaru. De la început trebuie remarcată în scriitura compozitorului sovietic o anumită aplecare subliniată spre o tratare muzicală „cu franchețe", ca să scriem astfel, atît a instrumentelor folosite, cît mai ales a genului cameral. În termeni mai limpezi, se poate traduce aceasta prin remarca, în muzica ascultată — mai ales în *Improvizație* pentru clarinet (excelent interpretată de Ion Goilă) — că muzicianul nu ocolește niciodată rostirile directe, rostiri fără ocolișuri sau întortochieri „ultrasubtile", alegînd mereu căile cele mai scurte de adresare, plecînd de la imaginația compozitorului spre imaginația receptivă a publicului. Bineînțeles, se poate obiecta aici un anumit simplism (imaginar, credem), o nedeplină asimilare a ceea ce, în termeni „voalați", se descrie prin cultură muzicală ; bineînțeles, descriptivismul prea lipsit de factologic (în *Patru piese pentru pian : Siluetă, Dans bătrînesc, Dansul fetelor, Dans fecioresc*) poate fi, prin alăturarea la locuri celebre ale genului programatic, sărăcit în mod subiectiv de un anumit parfum al expresivității directe, fără ascunzișuri sau nenumărate ocolișuri. Fapt cert este însă că muzica lui Vladimir Rotaru își alege drumul drept spre urechile ascultătorilor, împrumutînd formele simple (cu un cuvînt foarte sugestiv — formele sincere) ale artei sunetelor pentru a exprima valențele și latențele compozitorului, primindu-și de la sine o binemeritată reverberație simpatetică în intelectul auditoriului. Muzică convingătoare cu atît mai mult cu cît s-a bucurat în concert de o interpretare pe măsură, cu alte cuvinte, de o interpretare pliindu-se pe de-a-ntregul cerințelor implicate în partitură, descoperindu-le inteligent sensurile sau, adesea, subordonîndu-și propriile „virtuoze" convingeri interpretative convingerilor și cerințelor unei estetici refuzînd organic artificiul și sclipirea neacoperită, pentru a îmbrățișa directețea nealterată și sinceritatea grăitoare la toate compartimentele interpretării (ne referim îndeosebi la interpretarea pianistei Ninuca Oșanu-Pop în cele *Patru piese pentru pian*).

În *Suita pentru vioară și pian*, Pavel Rivilis semnează o pagină de intensă participare, de natură programatică, la „subiectele" alese, servite dramatic : *Poarta de piatră albă, Baladă despre trei ciobani, Călușarii*. Este o muzică (în deosebita interpretare a Victoriei Nicolae și a Ninucăi Oșanu-Pop) de un colorit de o factură cu totul diferită de cel al muzicii, precedente, programatism care trăiește de la început prin tonuri cenușii, sumbre, prin încordări dramatice parțial rezolvate în „statu-quo-uri" armonice neechilibrîndu-se omogen sau uniform pe ansamblul partiturii. Cu alte cuvinte, o muzică care trădează un intelect frămîntat, găsindu-și perfect mijloacele muzicale de exprimare (și de „refulare" ?), netezindu-și măiestrit calea muzicală de străbătut spre convingerile publicului, uneori „convertit" la asperitățile unei muzici bine scrise și autentic simțite și transmise interpretativ.

George Neaga este poate reprezentantul de frunte al compozitorilor din R. S. S. Moldovenească. În *Cîntecul celui revenit* pe versuri de Ludmila Sobetski, în distinsa interpretare a lui Edith Simon și a lui Ștefan Ronai, am ascultat o pagină în care, pe o treaptă superioară, talentul (și în interpretare) se împletește echilibrat cu măiestria. În încheierea concertului, în interpretarea cvartetului „Napoca", alcătuit din Ștefan Ruha, Vasile Horvath, Vasile Fülöp și Iacob Dula, am ascultat un splendid *Cvartet de coarde* semnat de același compozitor. Deja cuvîntul „măiestrie" despre arta componistică a lui George Neaga spune aproape totul ; mai adăugăm splendidele pagini ale fugatoului din final, un adevărat exemplu pentru orice „școală de compoziție" despre maniera în care se poate împleti scriitura în fugato cu „asperitățile" pentru compozitori (remarcabil „îndulcite" de formația condusă de Ștefan Ruha) ale formațiilor de coarde.

CONCERT DE MUZICĂ CONTEMPORANĂ

Concertul formațiilor „Dinu Lipatti" și „Ars nova", găzduit în sala de concerte a Conservatorului „George Dima" din Cluj-Napoca, s-a constituit într-un veritabil moment de apropiere între orientări oarecum tradiționale și modalități noi de a vedea și concepe muzica. Important de subliniat este însă faptul că lucrările scrise pentru formații de coarde și de percuție se clarifică oarecum reciproc ; cu alte cuvinte, între cele două părți ale concertului nu există ruptură brutală, ci o completare realizată prin aceea că, acoperind uneori teritorii stilistice total diferite, lucrările se luminează semnificativ prin contrast, prin completare ,prin opoziție. Lucru cu atît mai interesant cu cît deopotrivă interpretările au arătat „partizanate" evidente ; în muzică, o atitudine interpretativă de asemenea natură se poate traduce, mai simplu, prin fidelitate față de partitură (fidelitate care își pierde din evidență atunci cînd — cazul concertului despre care scriem — lucrările nu pot fi înțelese ca banal-ancorate într-un singular teritoriu stilistic, clar și îngust delimitat la amîndouă capetele).

Variațiuni pe un cîntec popular — în interpretarea orchestrei „Dinu Lipatti" a Conservatorului „George Dima" — de Valentin Timaru, este o lucrare așezîndu-se limpede în continuarea stilistică a unor capodopere ale școlii românești de compoziție. Cu alte cuvinte, lucrarea se vede limpede în ansamblul muzicii care își are ca sursă de inspirație evidentă bogăția folclorului nostru. Modalitatea de realizare componistică însă, reliefează particular personalitatea compozitorului. *Variațiuni pe un cîntec popular* apare astfel ca o lucrare scrisă în nuanțe mărunte, în tonuri minore, de o interesantă discreție, muzică unde, dincolo de clara delimitare a secțiunilor-variațiuni — delimitare atît din punct de vedere arhitectonic cît și dramatic — se profilează o viziune creatoare înclinînd în mod vădit spre un limbaj al inte-

riorizării, al prelungirii organice în compoziție a unor convingeri estetice acordînd precumpănire echilibrului și proporției în arta sunetelor. Tonul original vine de la interesanta intercalare a unor delimitări uneori prea precise, prea vizibile, prea subliniate într-o muzică apropiată funciar de creația unor predecesori care au știut cu măiestrie să introducă tocmai acele minunate oscilări și aparente indecizii — iată așadar, neclaritatea simulată, „clar-obscurul", ca să spunem așa, erijate la rangul de criteriu covîrșitor pentru același folclor românesc ; nu mai este nevoie să amintim aici nemuritoarea creație enesciană — caracteristici ale unui melos specific avîndu-și un loc bine precizat în folclorul popoarelor europene.

Concert de coarde de Mihai Ghircoiașiu, tînăr absolvent al secției de compoziție a conservatorului clujean, la clasa maestrului Cornel Țăranu, apare în contrazicerea lucrării precedente ; este o muzică scrisă în tonuri violente, fruste, brutale, muzică de o pregnantă asperitate, întrebuințînd iată, ca mijloc de persuasiune a auditorului, stridența, vehemența muzicală, calchiată deopotrivă pe tiparele unor forme tradiționale cît și pe mijloacele orchestrale, uneori restrînse, ale unei formații de coarde. Din acest punct de vedere, redarea dirijorală a lui Casiu Barbu apare ca fiind pe deplin potrivită — gestică crispată, violentă, brutală, gestică respirînd oarecum o încrîncenare puțin prea augmentată față de cerințele și pretențiile partiturii și ale formației, gestică avînd însă ca principal atribut sugestivitatea, tălmăcirea exactă a unor intenționalități remarcabil de bine precizate pentru un tînăr compozitor.

May pentru percuție solo de compozitorul vietnamez Nguyen Dao — interpret Grigore Pop, acel remarcabil muzician, putînd îmbrăca pe rînd cele mai diverse „înfățișări", nu numai cerute de partitură ci și impuse de un veritabil instinct de interpret „versat" de muzică, diversă, interesantă, curajos propulsată uneori — este o lucrare respirînd pe deplin o atmosferă categoric alta decît cea europeană. În cuvintele rapide ale unei cronici muzicale, lucrarea, compusă din rarefieri conducînd la pauze obstinate, din aglomerări depășind rareori pragul de mezzoforte, din ritmuri îndelung repetate sau din accente imediat domolite și „retrase", se așează într-un spațiu muzical care este nu atît cel al introspecției cît cel al unei active întoarceri înăuntru, spre ritmurile biologice sau spre periodicitățile unui metabolism găsindu-și permanente și intuibile corespondente-emergențe în arta sunetelor. De aceea, nu se poate vorbi atît de insistent despre discreție ca îmbrățișare funciară a unor convingeri estetice, deoarece muzica în nuanțe scăzute, în tonuri oarecum cenușii și aparent inexpresive este o rezultantă a unei gnoseologii diferite, a unei particulare căi de a face, înțelege și trăi (la modul cel mai propriu) muzica.

FORMAȚII STUDENȚEȘTI CLUJENE

Întotdeauna interesantă devine întîlnirea între modalități relativ diferite de a învăța și interpreta muzica. De data aceasta, gazdă a fost sala de concerte a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" iar cei care au susținut „lecția" — veritabilă mostră de măiestrie și seriozitate — au fost studenții conservatorului clujean, mai precis, membrii corului „Antifonia" și ai Ansamblului de percuție. Ce se desprinde imediat după concertul ascultat cu foarte mult interes de un public bucureștean nu în exclusivitate tînăr ci și oarecum „uniformizat" de experiența numeroșilor și cunoscuților compozitori bucureșteni prezenți în sală ? Am scris deja, seriozitate și dăruire, muncă umplînd cu substanță sonoră de deosebită calitate tiparele unei seri de concert reușite înspre limitele extreme ale aprecierilor, pe merit deplin, laudative. Adăugăm aici talentul și entuziasmul tinerilor „mesageri" ai muzicii de la Cluj, talent încăput însă în formele alcătuite, construite cu probă profesionalitate, cu sporită autoexigență de conducătorii formațiilor : Constantin Rîpă și Grigore Pop.

Concertul corului „Antifonia", dirijat de Constantin Rîpă a fost — rezumînd la extrem — o succesiune de bijuterii muzicale : *Doina* de Vinicius Grefiens — lucrare de senină întoarcere înspre propria interioritate sensibilă, întoarcere oarecum „alunecată" al cărei „recul" însă se direcționează pe calea melosului folcloric, cu măiestrie netezită, îndreptată, prefigurată de iluștri precedesori ; *Cîntec de haz* de Constantin Rîpă — un „haz de cîntec" departe însă de frivolitățile specioase de calibrul unor improvizate subproducții „trist-hazoase" ; *Cetatea înaltă* de Liviu Comes — poem coral în ale cărui ample lărgimi se toarnă o substanță sonoră „tremurînd" ca să scriem așa, de intensitatea unui lirism deopotrivă reținut și criant, în aceeași măsură discret și discret-vehement ; *Mă luai, luai* de Tudor Jarda — splendidă bijuterie corală, splendidă „glumă" pentru voci, splendidă miniatură pentru public ; *Țipăt* și *Conjurație* din *Scene nocturne* de Anatol Vieru — lucrare în care tragismul se înfățișează îmbrăcînd convențiile ludicului și ironiei înțepătoare, fără vizibilă, pertinentă adresă însă, împrumutînd subtilitățile de „mimicry" sau simulat „ilinx" muzical — ca să folosim termeni conturînd ludicul, impuși de R. Caillois ; *Wild nights* de R. Escher — lucrare de maximă metamorfozare corală în raport cu piesele precedente ; în încheierea concertului, *Salve regina* de Francis Poulenc — o piesă subliniind valențele scriiturii corale în ceea ce aceasta implică ca armonie și consonanță, ca „emfază" corală și cuceritoare splendoare în conducerea vocilor. Bineînțeles, o literatură corală pretențioasă, interpretată cu maximă seriozitate și — ceea ce contează imens — cu vizibilă plăcere, de un cor omogen și disciplinat, periodic reținut din pornirile

fugoase de experienţa dirijorală — suprem (şi totodată pertinent) criteriu de dozare expresivă.

Partea a doua trebuie de la început rînduită între manifestările muzicale de excepţie. Cîntărind atent fiecare cuvînt, fiecare nuanţă, fiecare inflexiune „critică". *Ansamblul de percuţie* condus de Grigore Pop este un ansamblu extraordinar (cu un cuvînt mai puţin literar însă foarte sugestiv, este un ansamblu „fenomenal"). Am participat la veritabile recitaluri de virtuozitate — adevărate revelaţii în ceea ce priveşte latenţele percuţiei — ascultînd *Shima pentru 5 percuţionişti* de Alain Louvier (lucrare de exacerbată prelucrare a instrumentelor şi instrumentiştilor, a auzului şi a scării acestuia de nuanţe), *Imaginables pentru 4 percuţionişti* de M. Cecconi („de neimaginat" interpretarea), *Hexagon* de Adrian Pop (piesă unde percuţia — aparent paradoxal — se îndreaptă cu încrezătoare siguranţă, cu senină naturaleţe spre teritoriile lirismului în mezzopiano), *Simfonia pentru percuţie* de I. Serebrié (lucrare unde îngroşările cvasiorchestrale cerute de partitură şi de construcţie se arată pe deplin pertinente).

Un sincer şi admirativ bravo ansamblului de percuţie dirijat de Grigore Pop, o invitaţie cu valabilitate permanentă formaţiilor de instrumentişti clujeni!!

Viorel CREŢU

TINERI SOLIŞTI

Filarmonica „Banatul" are un public consecvent. Beethoven rămîne fascinaţia ce atrage spre sala de concert cu o forţă încă nedepăşită, rînduri largi de melomani. Am asistat la un astfel de eveniment în ultima joi a lunii noiembrie, cînd afişul filarmonicii anunţa o seară „Beethoven" şi la care publicul a fost dominat de tineri, iar soliştii de asemenea. Programul a cuprins două concerte pentru pian : *Concertul nr. 3* şi *Concertul nr. 5*, iar ca un respiro, cele două romanţe pentru vioară. Pianiştii Andrei Deleanu, Adrian Stoica şi violonistul Doru Pop, consemnaţi în ordinea comportării valorice şi nu în aceea a desfăşurării programului, au alcătuit o echipă destul de inegală. Sarcina coordonării acompaniamentului i-a revenit dirijorului Nicolae Boboc.

În parcurgerea *Concertului nr. 3 în do minor*, adevărată axă de simetrie în evoluţia celor cinci concerte beethoveniene, s-a angajat Adrian Stoica, tînăr profesor de pian la liceul „George Enescu" din Bucureşti. Posedînd nivelul tehnic necesar abordării acestui concert, pianistul se integrează mai greu ca replică în contextul simfonic. Efortul de a păzi amănuntul tehnic generează în dialogul cu orchestra mai mult o participare efectivă decît afectivă.

Aplauzele de complezenţă, care au răsplătit execuţia *Concertului nr. 3*, s-au susţinut încă în aprecierea parcurgerii celor două *Romanţe în Sol major* şi în *Fa major* de către Doru Pop, student în anul IV la Conservatorul „C. Porumbescu". Nu ne îndoim de unele calităţi violonistice ale lui Doru Pop, care a etalat un ton frumos şi o intonaţie bună, dar abordarea celebrelor miniaturi pentru vioară, care nu pun probleme tehnice, credem că nu i-au adus nici un serviciu. Absenţa vibraţiei în interpretare, timorarea ce isca sunete reci se datorau probabil incompletei adaptări la ambianţa „concretă" a sălii de concert, atît de diferită de aceea „in abstracto" a camerei de studiu.

Impresia bună produsă acum zece ani de către fostul elev al Liceului de Artă „Ion Vidu" din Timişoara, Andrei Deleanu, şi pe care am consemnat-o într-o cronică de atunci, s-a dovedit a fi augmentată într-o evoluţie frumoasă. A. Deleanu, în prezent profesor de pian în Constanţa, s-a încumetat să abordeze Concertul „Imperial" şi să contureze cu degajare şi elocvenţă atributele unei adevărate interpretări. Pianistul a depăşit acel prag de dominare a scenei şi sălii de concert. Începutul ca şi energia cu care a atacat impunătoarea cadenţă a concertului, unitatea cu care se conturau frazele muzicale formulau temeiuri continue că A. Deleanu subsumează o tehnică avansată conţinutului ideatic, mesajului şi umanităţii muzicii. Notăm o nouă împlinire în conturarea profilului unui pianist, care ne-a satisfăcut ascendent aşteptările.

Coincidenţa face ca acest concert de joi, al tinerilor solişti să încheie o lună dominată şi în obişnuitele simfonice de la sfîrşitul săptămînii, tot de protagonişti tineri.

În concertul de la mijlocul lunii, dirijat de Nicolae Boboc, cu un program atrăgător în care trona celebrul *Concert pentru vioară* de Ceaikovski, consemnăm participarea unui tînăr violonist polonez, Michal Grabarcyzyk. Înzestrat cu rigoarea tehnică a şcolii violonistice sovietice, pe care a absolvit-o Grabarcyzyk alătură violonisticii sale, temperamental, o dezinvoltură proprie. În parcurgerea corectă, fără aderări la exaltări romantice, interpretarea a rămas de o factură preponderent lirică. Prefaţat de o miniatură simfonică de Liviu Comes, *Mica serenadă pentru orchestră de coarde*, în primă audiţie absolută, programul aceluiaşi concert se mai îndrepta spre culorile vii în care Respighi descrie *Fîntînile Romei* şi se încheia maiestuos şi paradoxal cu o uvertură, aceea la *Maeştrii cîntăreţi* de Wagner. În interpretarea lui Nicolae Boboc, *Mica serenadă* de Liviu Comes şi-a vădit coordonatele: aderenţa prin titlu şi construcţie la maniera divertismentelor mozartiene dar printr-un limbaj propriu, cu o tematică apropiată de ethosul românesc şi o deosebită accesibilitate.

Maestrul Elenescu se înscrie în galeria acelor dirijori români — pedagogi, care au contribuit la contu-

rarea profilului orchestrelor noastre. Fiecare săptămînă de lucru cu el este considerată de instrumentiști o lecție de „orchestră". Nu se pierde în prețiozități ci precizează acele amănunte, care conduc la acuratețe, sincronizare și siguranță. O astfel de bucurie a împlinirii a oferit-o Emanuel Elenescu deopotrivă orchestrei și publicului în concertul, care cuprindea *Tristia* de Theodor Grigoriu și *Simfonia a III-a cu orgă* de Saint-Saëns.

Pentru a treia oară în aceeași lună, la pupitrul filarmonicii, Nicolae Boboc a avut-o ca parteneră pe violoncelista japoneză Mari Fujiwara. Ea ne-a oferit o variantă impecabilă a *Concertului pentru violoncel și orchestră* de Antonin Dvorak. Dintr-o defecțiune de organizare, solista japoneză a descins de la gară direct pe scenă, ceea ce i-a mărit nota atît ei cît și orchestrei și dirijorului, fiind cu toții obligați să colaboreze fără nici o repetiție prealabilă. Din această cauză, dar și din aceea a scriiturii simfonice masive au existat momente în care violoncelul a fost acoperit de orchestră dar în general, mai ales în matineu, Mari Fujiwara a dovedit pe lîngă talent, un ton viguros cu o trăsătură sigură a arcușului și un simț deosebit al dialogului și formei.

Se cuvine menționată și interpretarea suitei simfonice *Țara Hălmagiului* de N. Boboc, o lucrare de tinerețe dar a cărei valoare și limpezime se sedimentează odată cu scurgerea anilor. Valoarea suitei rezultă din frumusețea temelor, pitorescul orchestrației într-o economie de mijloace, simțul proporțiilor și al contrastelor.

Ovidiu GIULVEZAN

PE DEAL LA TELEORMĂNEL ALEXANDRIA — 1981

Alături de manifestări artistice și culturale organizate periodic cum sînt : Festivalul de muzică ușoară „Primăvara în Teleorman", Festivalul cîntecului, dansului și portului teleormănean „Flori de tei", Festivalul de poezie patriotică și muzică tînără „La trecutu-ți mare, mare viitor", Festivalul — Concurs interjudețean „Pe deal la Teleormănel" dedicat rapsozilor și soliștilor de muzică populară vocală și instrumentală vine să întregească profilul acestei frumoase zone etno-folclorice. Teleormanul a fost considerat de etnomuzicologi și cercetători ca o zonă de interferențe folclorice cu un specific aparte și recunoscut ca unul dintre leagănele baladei și doinei românești.

Aflat la cea de a 111-a ediție, concursul, ținut în ultima lună a anului trecut, a aliniat la startul întrecerii un număr de 59 de concurenți veniți din 14 județe ale țării. Numărul dublu de participanți, față de ediția precedentă, arată în mod evident creșterea de la an la an a prestigiului acestei manifestări artistice. Nivelul ridicat al măiestriei concurenților a pus în fața juriului — prezidat de compozitorul D. D. Stancu, originar de pe aceste meleaguri și autor al cîtorva volume de culegeri de folclor teleormănean — dificila ierarhizare obiectivă a valorilor. Putem spune fără exagerare că întregul concurs s-a transformat într-un spectacol remarcabil care, timp de trei zile, a ținut treaz interesul unui public receptiv, sensibil la frumusețile inefabile ale artei autentice.

În balanța aprecierii juriului, format din compozitorul D. D. Stancu, etnomuzicologul Vasile D. Nicolescu, semnatarul acestor rînduri, profesori, activiști culturali și artistici, reprezentanți ai unor instituții locale etc., au stat în primul rînd autenticitatea pieselor și modul original de tălmăcire a acestora.

Dintre concurenți am apreciat pe Cristea Diaconu și Alexandru Balauru (ambii din Teleorman), distinși cu Premiul I, pentru repertoriul bine ales, pus în valoare de glasurile lor frumos timbrate și prezența scenică. Rapsodul Stan Daia, în pofida vîrstei sale de 72 de ani, a încîntat publicul, ce umplea la refuz frumoasa sală a Casei de Cultură a Sindicatelor din Alexandria, cu cele două balade : *Fir-ai al naibii de ulm* și *Cuculețul*, cu autenticitatea stilului, moștenit din moși-strămoși și calitățile vocale. Însușiri vocale alese a relevat și tînăra interpretă de 15 ani, eleva Cristea Vasilica, prin prospețimea și nuanțările lucrărilor prezentate, într-un stil uimitor de expresiv pentru vîrsta ei. Pe linia redării în spirit creator a specificului local merită a fi evidențiate în mod deosebit cîntărețele : Elena Ciobanu (Dîmbovița), Maria Blaj (Oradea — Bihor), Grupul folcloric din Botoșani, ca și Marioara Andreica, care ne-a propus o excelentă și inedită variantă a celebrei *Miorița*. Spațiul restrîns al articolului ne împiedică să mai amintim încă mulți alți interpreți vocali de valoare care cinstesc mișcarea artistică de amatori.

Aproape toți soliștii instrumentiști au cucerit publicul prin rara lor îndemînare. Se cuvin a fi menționate cîteva nume de artiști populari care din punct de vedere al cunoașterii depline a tehnicii instrumentelor s-au ridicat la un nivel cvasi-profesionist : Corneliu Staicu, la nai (Gura Ocniței — Tîrgoviște), Gheorghe Vînciu, la saxofon sopran (Cîmpeni-Alba), Aurel Amarandei, la tilincă și cimpoi (Botoșani), Marius Mănică, la caval, fluier, două fluiere și ocarină, precum și Gheorghe Istrate (Bragadiru), interpret la șase instrumente, au fost nume de referință în rîndul concurenților mult aplaudați de publicul spectator.

Un deosebit interes l-au marcat microrecitalele unor apreciate cîntărețe de muzică populară ca : Maria Dragomiroiu, Ana Toma, Ștefania Tatiana Rece, Mioara Velicu, Eugenia Ticu, Natalia Șerbănescu și excelentul interpret Florin Marcov, care au imprimat festivalului multă strălucire, în încheierea fiecărei zile de concurs și în Spectacolul de gală al laureaților. Acești vrednici mesageri ai artei populare autentice, în costumele lor pitorești, ce încîntau văzul spectatorilor, au adus parfumul cîntecelor muntenești, moldovenești al baladelor și doinelor, ca și exuberanța ritmică plină de colorit a jocurilor noastre populare. Atît soliștilor vocali și instrumentali, cît și cîntăreților din afara concursului, un acompaniament excelent, cu aplomb și varietate orchestrală a fost susținut de formația de muzică populară condusă cu nerv de experimentatul violonist Ilie Constantin.

Prezentarea concurenților și soliștilor *hors — concours* încredințată actrițelor Florina Cercel și Anca Pandrea a imprimat întregului Festival-concurs un un plus de atractivitate.

Silvian GEORGESCU

DAN BUCIU : „ELEMENTE DE SCRIITURĂ MODALĂ"

Printr-o fericită coincidență, Editura muzicală a publicat, la scurt interval de timp, trei lucrări teoretice consacrate modalismului în creația muzicală contemporană, lucrări reprezentînd cele mai extinse investigații din acest domeniu realizate pînă astăzi în muzicologia românească. Studierea fenomenului modal s-a aflat, pînă acum, în centrul preocupărilor unor distinși teoreticieni, etnomuzicologi și bizantinologi, ale căror contribuții au obținut binemeritate aprecieri. Modalismul situîndu-se de mult timp la baza creației de toate genurile a compozitorilor noștri, era în sfîrșit momentul ca din această bogată experiență să se desprindă noi puncte de vedere asupra variatelor probleme ale muzicii modale actuale, să înceapă a se concretiza sisteme originale de gîndire realizate de compozitorii înșiși. Astfel, plecînd de la unele studii concepute cu ani în urmă, care au constituit în bună măsură premise ale propriei sale creații (nu fără înrîuriri și asupra altor colegi de generație), Wilhelm Berger a realizat volumul *Dimensiuni modale*. Sintetizînd o experiență la fel de îndelungată, Anatol Vieru a concentrat în *Cartea modurilor* esența teoriei sale modale, propunînd clare delimitări științifice ale teritoriilor cercetate. Acestor două volume, a căror importanță depășește cu mult perimetrul muzicii românești, plasîndu-se în rîndul cercetărilor de interes internațional, vine să li se adauge, de curînd, cartea lui Dan Buciu intitulată *Elemente de scriitură modală*.

Noua lucrare, privind fenomenele dintr-un alt unghi, acela al consecințelor pe plan armonico-polifonic ale elementelor modale, apare ca o binevenită completare a cercetărilor întreprinse în această direcție, cu atît mai bine venită cu cît deschide un cîmp larg de soluții creatoare deosebit de utile tinerilor muzicieni. În realizarea acestei lucrări, Dan Buciu a îmbinat experiența sa de creator care — afirmîndu-se în diferitele genuri ale muzicii simfonice și de cameră — a dovedit o deosebită predilecție pentru creația corală, cu aceea dobîndită pe tărîm pedagogic, în urma inițierii tinerelor generații de studenți ai Conservatorului bucureștean în problematica scriiturii corale.

Lucrarea se împarte în patru mari capitole, primele trei fiind consacrate, respectiv, omofoniei, polifoniei și eterofoniei iar ultimul, îmbinărilor mai complexe ale acestor factori precum și unor probleme ale formei muzicale. Accentul este pus asupra elementelor noi de scriitură pe care melodica de tip modal le-a introdus în practica componistică. Procedeele de proveniență tonală nu sînt respinse *de plano*, modalul nefiind privit ca un negativ al tonalului. De la respectarea unor norme tradiționale (atunci cînd acestea se mai dovedesc utile, necontrazicînd întru nimic spiritul modal), la adaptarea și transformarea altora (pentru a corespunde unor noi cerințe) și mai ales la crearea de procedee, structuri și relații armonice cu totul noi, toate aceste situații sînt examinate pe larg cu comentarii care țin seama de prezența diferiților factori ce intră în joc. Într-un interesant subcapitol — „Elemente acordice specifice structurilor modale" — sînt studiate sistematic acordurile de cvarte, cvinte, secunde și alte modalități de construcții armonice. Aceste structuri se regăsesc apoi în interesante exemple muzicale, ca de pildă exemplul 60 privitor la cadențe, în care același fragment melodic final este prezentat comparativ în cinci variante, de la maniera tradițională, de tip clasic, pînă la o interpretare aparent mai liberă dar în fond mult mai proprie spiritului modal.

În capitolul consacrat polifoniei autorul pleacă de asemenea de la noțiunile și regulile contrapunctului de școală pentru a le relativiza și a le lărgi în mod considerabil prin aspectele fundamentale noi pe care le introduce. Aș aminti astfel tipul de „polifonie de panglică" sau diferitele feluri de imitații — în cadrul cărora sînt prezentate pe larg și aspectele organizării ritmice și metrice — precum și clara distincție pe care o face autorul între ideea de complementaritate și cea de disjuncție (pentru ca polifonia modală să evite pulsația permanentă de tip baroc).

Capitolul consacrat eterofoniei (această străveche modalitate — dar atît de nouă astăzi ! — pe care puțini s-au încumetat să o cerceteze în implicațiile ei actuale) este prin forța lucrurilor mai succint. Aici, într-o mult mai mică măsură, putea fi vorba de expunerea sistematică și aprecierea comparativă a unor situații caracteristice, des întîlnite, ori posibile, în practica de creație. Și totuși autorul s-a încumetat, cu încredere, și pe acest teren mai nisipos, propunînd construcții sonore care au toate șansele să reziste. (Mai discutabilă rămîne ideea eterofonizării unei scrieri armonice sau polifonice, idee pe care însuși autorul o introduce cu vădită precauție.) Cu exemple personale interesante — de altfel în întreaga lucrare exemplele aparțin autorului, multe din ele fiind extrase din propria-i creație — Dan Buciu urmărește să realizeze o deschidere de perspectivă în domeniul muzicii corale, cu deosebire al muzicii care pleacă de la folclorul autentic și-și propune să-l valorifice prin mijloace componistice cît mai noi și totodată cît mai adecvate. Or, autorul demonstrează, la capătul lucrării sale tocmai această compatibilitate dintre mijloacele noi, procedeele artei contemporane, pe care le aduce în discuție și melodica de esență modală a cîntecului popular românesc.

Iar toată această demonstrație, realizată viu și interesant cu argumente muzicale convingătoare, constituie o lectură pe cît de atractivă pe atît de utilă și de binevenită. Pentru multe categorii de cititori — desigur cu o pregătire muzicală de bază — această carte aduce răspunsuri la numeroasele întrebări pe care le ridică evoluția limbajului muzical, în general, și raportul dintre modalism și concepțiile clasice, în particular, contribuind astfel la înțelegerea muzicii mai noi și a unor fenomene din gîndirea muzicală contemporană. Dar mai ales poate contribui la formarea viitorilor creatori, cu deosebire în genurile muzicii corale, acest volum constituindu-se de fapt într-un mic tratat de compoziție corală ; un tratat lipsit de pedanterie și emfază, scris viu, curgător,

într-un stil aproape oral, un fel de „causerie" pe cît de spontană pe atît de bine organizată și fundamentată, totodată pledoarie, profesiune de credință și invitație la creație... ceea ce nu e puțin lucru.

Adrian RAȚIU

ROMEO GHIRCOIAȘIU : „STUDII ENESCIENE"

Firesc este ca în cazul centenarului George Enescu să se înregistreze o multitudine de apariții editoriale încercînd parcurgerea unor aspecte cît mai diverse ale vieții și creației acestui singular creator român. Din titlul cărții profesorului Romeo Ghircoiașiu, carte apărută la Editura muzicală, cuprinsul transpare limpede. Lucrarea cuprinde studii încercînd, într-un spațiu mai larg sau mai restrîns, luminarea unor diverse aspecte ale creației enesciene. De la început deci, se face o delimitare clară, din multitudinea de posibile subiecte de cercetare privindu-l pe genialul creator român, alegîndu-se exclusiv subiecte — de asemenea, diverse — legate de creația componistică. Iată cîteva dintre ele : *Umanismul lui George Enescu, Elemente stilistice în limbajul enescian, Aspecte modale ale diviziunilor de ton în creația enesciană, Heraclide Ponticul și Oedip-ul enescian.*

Două studii sînt mai ample (și nu numai de aceea vrednice de interes), permițîndu-se astfel așezarea unor probleme, ulterior trecute în revistă pe o largă suprafață a creației enesciene. Interesante devin, de aceea, concluziile, deoarece luminarea critică este suficient de îndelungată pentru a-i conferi o greutate sporită. În *Elemente stilistice în limbajul enescian*, autorul încearcă surprinderea unor caracteristici de scriitură străbătînd toată creația enesciană. „Selecționarea, adoptarea de către compozitor a elementelor de limbaj muzical este un început de proces creator care, continuat, va duce, pe măsura capacității sale, la făurirea unor noi mijloace sau la îmbogățirea cu noi valori expresive a celor vechi" — scrie autorul, exprimînd limpede o situare analitică care își propune de la început, „traversarea" operei enesciene.

Interesant este în studiu la ce nivel se situează „elementele stilistice". Sub această etichetă, sînt înglobate atît elemente de structură „hors-temps" (și mai departe, amplificate inerentele raportări la structurile intonaționale populare analoge), atît elemente de motivică specific enesciană (celula x : semiton-secundă mărită), cît și elemente de etos modal, urmărite în ipostazele lor cele mai variate. De la această largă panoramare într-un stil componistic atît de particular, panoramare cu rapide opriri, fixări pe „elementele" cele mai diverse (fără a fi însă definite, preferîndu-se o succintă situare în epocă), rezultă un studiu nu numai de interes ci și de suprafață, un studiu „punctînd" de multe ori sugestiv elementele stilisticii enesciene.

Alt studiu remarcabil este *Categorii ale creativității în gîndirea lui George Enescu*. Se pleacă aici de la un model de surprindere a procesualității creației în trei „timpi" : *senzorialul* din a cărui însumare, în atingerea repetată cu experiența fiecăruia, se constituie „timpul" *afectivului*, la rîndul lui, străbătut de axiomatica *raționalului* — totul concurînd în mod inegal la nașterea operei de artă. Din preponderența unuia sau altuia dintre factori ia naștere o anumită deplasare spre diferitele teritorii stilistice : impresionismul muzical, neoclasicismul, etc. Pentru surprinderea unui (embrion de) sistem semantic al operei străbătute, autorul cuprinde în tabele corespondențele între elementele de dinamică, de agogică, expresie și execuție, toate coroborate cu mărturii sau confesiuni păstrate de la George Enescu, în vederea degajării unor sugestii semantice clare. Nu neapărat în trasarea unui sistem de axe ortogonale (axa luminozității, axa dinamicii) se remarcă originalitatea acestei competente întreprinderi analitice, ci în accentuare, în „îndrăzneala" unei axiomatici cuprinzînd chintesența muzicii enesciene într-un posibil *spațiu al dorului*. Iată cum se vede aceasta din remarcabilul studiu amintit : „evoluînd descendent din extrema dreaptă a majorului excesiv... pînă la extrema stîngă a minorului excesiv... sistemul se fixează pe zona centrală, dominată de echilibratul dorian ; și — de ce să nu remarcăm ? — afectul numit cu rădăcina acestui cuvînt : dor. E unul din acele hazarduri favorabile uneori cercetării științifice". Sau, în altă parte : „Dor înseamnă într-adevăr și etosul peisajului în neîncetata mișcare a luminii în orele zilei și ale nopții sau în cea a anotimpurilor. Dorul codifică o sumă de imagini legate de afectele pe care le creează dimensiunea timpului, filogenetic și ontogenetic... E timpul ce creează imaginea și sensul *Rapsodiei a II-a*, cel al lui Oedip și al Cetății Teba, așa după cum timpul lui Orfeu și al Cavalerului danubian sînt tot atîtea dimensiuni în care se desfășoară etosul melosului nostru popular și polisemicul său nucleu de spiritualitate lirică. El este și nostalgie dar și bucuria de a trăi ; și îndepărtare, dar și imanența prezenței în peisaj străbun — gură de rai ; și întunericul nopții dar și lumina ce modulează, în mișcarea neliniștită «căpițele de fîn» sau «rîulețul din fundul grădinii»".

Vorbind despre demers original, este necesară însă localizarea și explicarea acestuia față de întreg edificiul analiticii operei enesciene. Și într-adevăr, față de o creație atît de unitar-complexă, analiza nu poate fi decît axiomatică (deducțiile au tot valoare de axiomă deoarece — de multe ori, și din rațiuni de spațiu tipografic — nu totdeauna concluziile apar ca epuizare a materialului de analizat, deoarece nu totdeauna consecințele ultime se impun cu putere de evidență). Originalitatea studiului se bazează tocmai pe drumul pentru care analistul optează ; și într-adevăr, opțiunile trădează apetențele, rezultatele duse la bun sfîrșit (și tipărite) ale opțiunilor demonstrează însă măiestrie analitică. Lucru cert, completîndu-se aici într-un fericit „mariaj", într-o binevenită potrivire profesională, cu cuprinderile unui autor de o atît de largă deschidere asupra întregului, într-o exemplară (și foarte necesară) includere a muzicii enesciene în contextul unei frămîntat-complexe epoci.

Viorel CREȚU

George Enescu, Scrisori vol. II

Continuînd seria „restituirilor" propuse de volumul I de *Scrisori George Enescu*, Editura muzicală pune la dispoziția publicului, în anul Centenarului marelui muzician, un al II-lea volum, a cărui îngrijire critică, prefață și note aparțin muzicologului Viorel Cosma. Profesionalitatea pe care muzicologul o pune în redarea cît mai fidelă a conținutului scrisorilor, în notarea datelor tehnice, în sistematizarea materialului disponibil, indicînd destinatarul, locul și data, limba în care este scrisă corespondența și colecția din care a fost descoperită și culeasă, atașate unui orientativ și edificator *tabel cronologic* și un altul alfabetic, al destinatarilor corespondenței enesciene, este evidentă, de la bun început, la o chiar primă răsfoire a culegerii, în claritate și ordonare.

Ceea ce se „ghicește" dincolo de această simplă ordonare a materialului este tocmai greutatea obținerii lui, sacrificiul material și temporal pe care întreprinzătorul acestei temerare „restituiri" a trebuit să-l depună în munca sa. Iar rezultatul este — din punerea aceasta cap la cap a unor gînduri sumar sau fugar așternute pe hîrtie de Enescu — un univers intim de sentimente, de relații, de preocupări, de împliniri sau neîmpliniri, de participări la viața socială, de frămîntări interioare, de pasiuni, de sensibilitate și noblețe.

Cuprinzînd o perioadă întinsă a corespondenței enesciene, 1896—1954, incluzînd scrisori, cărți poștale ilustrate, cărți de vizită, telegrame, volumul ne pune în fața unor prestigioase nume ale epocii, cu care Enescu a avut legături și schimburi de idei : Josë Withe Spiru Haret, Moritz Moskowski, Paul Richter, Octavian Goga, Yehudi Menuhin, Bernard Gavoty, Sandu Albu, Remus Tzincoca ș.a. și o însemnată parte a corespondenței adresate Mariei Cantacuzino.

Prin întregul său, volumul II de *Scrisori George Enescu* reprezintă încă o apropiere de universul enescian, poate însă prea intim. Discutabil rămîne și părerile sînt încă împărțite, dacă intrarea în aceste amănunte de viață este utilă sau dăunează adevăratei cunoașteri a personalității marilor creatori, dacă aceste fapte ce nu țin de creație trebuie date publicității.

Mihaela MARINESCU

MIHAI POPESCU : REPERTORIUL CREAȚIEI CAMERALE ROMÂNEȘTI

Cu o promptitudine care onorează atît pe autor cît și editura ce i-a publicat lucrarea, apariția celui de al doilea volum din seria *Repertoriul general al creației muzicale românești* se constituie drept un moment de referință în documentaristica națională. Deja probată utilitatea unei asemenea lucrări, prin larga difuzare a primului volum (cuprinzînd muzică simfonică, vocal-simfonică, operă, operetă, balet și muzică de fanfară), se cuvine acum a atrage atenția asupra cîtorva aspecte relevate cu acel prilej, sublniate de volumul următor. În primul rînd, realizarea ar fi fost imposibilă în afara unei munci de documentare de extremă minuție, unită cu larga cuprindere a întregului domeniu. Mihai Popescu a fost capabil să susțină munca cercetătorului, prin însușirile binecunoscute de toți muzicienii ce au frecventat, în ultimele decenii, Biblioteca de creație a Uniunii compozitorilor. Deși se afla situat în „mijlocul" fondului de partituri, acest avantaj nu ar fi putut să fie fructificat în afara unei mari dorințe de a sistematiza, sfidînd imposibilul, creația muzicală a întregii noastre școli componistice. Cantitatea de muncă a fost desigur enormă, efortul însă se află răsplătit de frumusețea rezultatului. Mihai Popescu nu aduce în fața celui care îi consultă volumele un simplu inventar, cît de cît complet. Autorul a supus întregul material unei prelucrări amănunțite, ce l-a condus spre sistematizarea cea mai eficientă a acestui gen de literatură muzicologică.

În primul volum, numărul oarecum mai mic de partituri a simplificat și demersul ordonării pe capitole și genuri. Cel de al doilea volum, sub modestul subtitlu — *Muzica de cameră* — ascundea o multitudine de genuri, forme și modalități componistice ce trebuiau plasate într-o anume ordine, logică și eficiență, pentru a determina multdorita circulație repertorială. Rubricile sînt sintetice — Autor, titlul lucrării, formația, anul compunerii, textier / Editură-disc / Unde se găsește materialul / Durata — dar completarea fiecăreia din ele presupune documentare și firește, apoi unificare a termenilor. Acestei desfășurări impresionante de material informativ, ținînd seama și de experiența volumului precedent, Mihai Popescu îi adaugă o impunătoare anexă în care întreg materialul este reluat sub forma unor sinteze orientative (pe genuri, poeți români și poeți străini, versuri populare), indicațiilor de pagină și număr de ordine adăugîndu-li-se aici date biografice orientative. În fine, o extrem de utilă prezentare a celor mai importante instituții muzicale ale țării completează această secțiune a anexelor, ea însăși o lucrare de sine stătătoare.

Pentru un muzician interpret, pentru un cercetător al creației muzicale românești, pentru un creator, ca să nu mai subliniem ce înseamnă pentru o instituție de concerte, lucrarea lui Mihai Popescu reprezintă o literatură de primă necesitate. Este dovada peremptorie că seriozitatea și pasiunea înnobilează orice muncă, înlocuind adesea aparența modestiei cu caratele valorii. Mihai Popescu este unul dintre acei oameni care au făcut, fără mult zgomot, mai mult pentru muzica românească decît prezențe spectaculare. Acum, cu aceste volume, el își capătă locul cuvenit printre semnatarii de bibliografie fundamentală în cultura muzicală românească.

Grigore CONSTANTINESCU

Prezențe românești peste hotare

TURNEUL ANSAMBLULUI „MUSICA NOVA"
— discuție cu violonistul Mircea Opreanu

— Al cîtelea turneu al ansamblului „Musica Nova" este cel încheiat recent și cu ce itinerar a fost efectuat ?

— Cel de-al 30-lea turneu al formației a fost efectuat în cadrul schimburilor culturale practicate de țara noastră cu Luxemburgul, Olanda și Belgia. Desigur, ca ocazie imediată a fost sărbătorirea Centenarului nașterii marelui nostru muzician George Enescu. Am susținut 10 concerte, dintre care două în Luxemburg, patru în Olanda și patru în Belgia, pe parcursul a circa 14 zile, în orașele Diekierche, Benferdence, Amsterdam, Zutphen, Bergen, Utrecht, Bruxelles, Liège și Villebrok.

— Ce piese au constituit permanența programelor și ce lucrări au fost cîntate doar din cînd în cînd ?

— Peste tot am interpretat *Trio in la minor* și *Cvartetul Nr.* 2 pentru coarde și pian de George Enescu, ambele opusuri constituind, ca să zic așa, preferințe ale membrilor ansamblului. Alegerea noastră a fost foarte inspirată, deoarece muzica de cameră a lui Enescu este extrem de puțin cunoscută peste hotare, iar, de data aceasta, aprecierile, în urma acestor, într-un fel, prime audiții, au fost unanime. În Olanda, unde, datorită strînsei noastre legături pe care am realizat-o cu Fundația Gaudeamus, sîntem invitați cel puțin o dată pe an, am interpretat și două lucrări de compozitori olandezi : *Double*, pentru clarinet și pian de Louis Andriessen și *Muziek*, pentru vioară, clarinet și pian de Tristan Keuris. Ambele partituri au produs, de asemenea, impresii bune, datorită mai ales temperamentului specific, cu care „încălzim" noi, românii, fiecare notă, fiecare idee muzicală. Este semnificativ faptul că, spre deosebire de Olanda, în Luxemburg și Belgia am fost solicitați să interpretăm mai multă muzică clasico-romantică. Conform acestor necesități, în Olanda am mai prezentat *Cantus firmus* de Nicolae Brînduș, *Intersecții* de Costin Cazaban și *Canto di speranza* de Șerban Nichifor, iar în Luxemburg lucrări de Brahms, Mozart, Ravel și Messiaen.

— Odată încheiat turneul, desigur că aveți, la întoarcerea acasă, o impresie care se poate numi „cea mai puternică".

— Vă referiți, poate, la concertul pe care l-am susținut la Bruxelles, în ciclul „Concert du midi", sub înaltul patronaj al reginei Fabiola. Acest ciclu am impresia că a devenit cel mai prestigios, în planul vieții muzicale belgiene, desfășurîndu-se în fiecare miercuri, în jurul prînzului, cu programe care nu depășesc 50 minute. Noi am cîntat *Trio* de Enescu și *Cvartetul în sol minor*, pentru pian și coarde, de Mozart, fiind apreciați în mod deosebit de către un public care a umplut sala pînă la refuz. La al doilea concert susținut la Bruxelles la care am avut onoarea să participe și ambasadorul țării noastre, am prezentat, în plus, *Cvartetul nr. 2* de Enescu și *Canto di speranza* de Șerban Nichifor.

— Ați pomenit, la un moment dat, de public, de primirea care vi s-a făcut. V-aș ruga să vă referiți mai amănunțit la acest aspect.

— Am avut ocazia să constatăm, și de data aceasta, că gradul de apreciere a muzicii lui Enescu variază în raport cu relațiile, cu schimburile care se practică. În Belgia, de pildă, sîntem foarte cunoscuți și apreciați, probabil datorită intenselor raporturi reciproce, care s-au statornicit de mult timp. În Olanda acest fenomen este încă la început, iar în Luxemburg putem spune că am surprins chiar, cu prezența noastră, românii fiind cunoscuți, în materie de muzică, doar prin formațiile folclorice, prin Gheorghe Zamfir.

— Am sesizat, în ultimii ani, mai multe schimbări în structura formației „Musica Nova". V-aș ruga să explicați acest fapt și apoi să punctați realizarea pe care o socotiți cea mai importantă, din cursul anului trecut.

— Activitatea pe care o depunem este destul de dificil de susținut, deoarece fiecare din cei 5 membri ai ansamblului activează, la rîndul său, într-o orchestră sau la o școală, unde îi este solicitat, într-un anumit ritm, aportul permanent. De asemenea, formația are un abitus repertorial foarte larg, datorită necesităților la care sîntem chemați să facem față, privind muzica din toate timpurile. Avînd în vedere aceste considerente, cred că este clar de ce structura formației este fluctuantă. În privința celei mai importante realizări de anul trecut, nu este nevoie să mai amintesc concertul pe care l-am susținut, în luna septembrie, la Ateneul Român, cu lucrări românești în primă audiție.

— Firește, și anul acesta vom urmări un concert eveniment al formației „Musica Nova", nu ?

— În luna aprilie, vom susține un concert cu trei lucrări în primă audiție : *Patru afirmații în sprijinul realului* de Petru Stoianov, *Variații perpetue* de Nina Cassian și *Inconsecvens* de Fred Popovici. Vom alătura acestora *Trio pentru clarinet, violă și pian* de Mozart.

Anton DOGARU

Centenar Enescu la New York

Numeroaselor manifestări omagiale prilejuite de sărbătorirea centenarului nașterii lui George Enescu li s-a adăugat concertul organizat la *Lincoln Center for the Performing Arts* (Centrul Lincoln pentru artele interpretative) din New York, grandioasa clădire modernă care adăpostește cele mai importante ansambluri muzicale newyorkeze : Metropolitan Opera, New York City Opera, New York City Ballet, New York Philharmonic, Juillard School, Chamber

Music Society, pe lîngă Lincoln Center Film Society și Theater Company. Pentru a avea o imagine a dimensiunilor artistice ale stagiunii de concerte 1981/1982 care se desfășoară numai în două din sălile Centrului — *Alice Tully Hall și Avery Fisher Hall* — să amintim că au apărut sau vor apărea pe scenele lor vestite ansambluri simfonice americane, cum sînt orchestrele din Philadelphia (dirijori : Eugene Ormandy și Riccardo Muti), Cleveland (Lorin Maazel), Pittsburgh (André Previn), St. Paul (Pinchas Zuckerman), iar din Europa Orchestre National de France (Leonard Bernstein) și Orchestre de la Suisse Romande (Horst Stein), în timp ce vor susține recitaluri pianiștii Maurizio Pollini, Martha Argerich, Vladimir Ashkenazi, Alicia de Larrocha, Radu Lupu, Garrick Ohlsson, violoniștii Yehudi Menuhin, Itzhak Perlman, cîntăreții Montserrat Caballé, Christa Ludwig, Frederica von Stade, José Carreras, Elisabeth Soederstroem, Marilyn Horne și mulți alții.

În acest context de stagiune a avut loc concertul desfășurat la *Alice Tully Hall*, o sală cu 1100 de locuri, pe scena căreia au evoluat doi cîntăreți : soprana americană Alexandra Hunt și baritonul Emil Iurașcu, unul din principalii soliști ai Operei Române din București, posesor al unui bogat repertoriu, care include, pe lîngă rolurile interpretate pe scena bucureșteană, numeroase lucrări de muzică vocală de cameră.

Cunoscută ca interpretă cu multiple afinități pentru muzica de operă a veacului XX, Alexandra Hunt a debutat în 1972 în rolul Maria din *Wozzeck* de Alban Berg la Scala din Milano, apărînd apoi în același rol și la Opera din Hamburg. În anii care au urmat, ea a cîntat în *Lulu* de Alban Berg la Metropolitan Opera din New York, în *Katia Kabanova* și *Jenufa* de Janacek la festivalurile de la Wexford și York în Anglia și la festivalul Janacek de la Brno, iar în *Krutnava* de Suchon la New York și la Bratislava, interpretînd toate rolurile în limbile originale, inclusiv ceha și slovaca. La concertul de la Lincoln Center, Alexandra Hunt a prezentat două cicluri de lieduri enesciene, *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* și *Trei melodii pe versuri de Jules Lemaître și Sully Prudhomme*, iar din creația lui Doru Popovici, liedurile *Sus* pe versuri de Lucian Blaga și *Cîntec* pe versuri de George Topîrceanu. Și de data aceasta, ea a demonstrat capacitatea ei neobișnuită de memorizare, interpretînd totul pe dinafară, în limbile franceză pentru Enescu și română pentru Doru Popovici.

Baritonul Emil Iurașcu a inclus în programul său un alt ciclu enescian, *Patru melodii pe versuri de Fernand Gregh*, alături de lieduri de Mihail Jora (*Rugăciune, Privelițe blestemată, Pastel*, pe versuri de Adrian Maniu și George Bacovia), Doru Popovici (*Toamna, Părăsiți, Cîntec*, pe versuri de Octavian Goga) și Vasile Donose (*Lujer de lumină*, pe versuri de Constantin Săbăreanu).

A acompaniat la pian Lloyd Walser, dirijor la New York City Opera și totodată un apreciat pianist și organist.

O valoroasă contribuție americană la cunoașterea lui George Enescu a fost adusă de Ignace Strasfogel, fost dirijor la Metropolitan Opera din New York între 1951 și 1974, apoi prim șef de orchestră la Opéra du Rhin din Strassbourg între 1974 și 1977, iar în prezent director muzical la Mannes College of Music. În prezentarea sa din programul de sală, intitulată *Enescu, artistul și omul*, Ignace Strasfogel relatează amintirile sale din perioada anilor '40, cînd a asistat la toate repetițiile și concertele lui George Enescu, susținute cu Filarmonica din New York la Carnegie Hall.

Edgar ELIAN

Ecouri ale centenarului enescian

Între 30 noiembrie și 4 decembrie 1981 postul de radio France-culture a difuzat un serial de emisiuni dedicate lui George Enescu, realizate de muzicologul Alain Pâris „care intenționează — așa cum anunța Xavier Lacavalerie în *Télérama* din 25.XI.1981 — să marcheze cea de a o suta aniversare a nașterii lui George Enescu făcîndu-ne să descoperim partiturile sale majore și mai ales cîteva pagini inedite. Scoțînd la lumină numeroase documente de arhivă, interviuri, articole, reliefînd activitățile sale efervescente. Pe scurt încercînd să repare o ciudată nedreptate".

„Săptămîna enesciană", propusă de Alain Pâris, a reunit sub genericul *Centenarul nașterii lui George Enescu* un număr de 11 emisiuni ce au redat integral sau în fragmente 30 din cele 33 de opusuri ale muzicianului român.

Traiectoria tematică urmărită de muzicologul francez în serialul său reflectă o concepție personală ce urmărește să acopere un cît mai mare număr de unghiuri de vedere asupra personalității enesciene : creator, interpret, dirijor, versiuni interpretative de referință ale creației sale, documente. Iată titlurile emisiunilor : *Începuturile unui tînăr muzician al timpului său, Moșteniri, Identitatea română, Interpretul, Simfoniile* (cuprinzîndu-le și pe a 4-a și a 5-a neterminate), *În comuniune cu natura, Ultimii ani.*

O emisiune specială este consacrată operei *Oedip* în versiunea înregistrată la festivalul de la Lucerna, august 1981 iar ultima — *George Enescu despre el însuși* — completează imaginea asupra compozitorului prin interviuri acordate către sfîrșitul vieții și cu mărturii oferite de Gérard Auffray și Marcel Mihalovici.

Spicuim, în continuare, cîteva din documentele sonore alese de Alain Pâris spre a ilustra arta dirijorală a lui George Enescu : a) lucrări proprii : *Rapsodia I*, cu Orchestra Colonne (1951) ; *Preludiu la unison* cu Filarmonica „George Enescu" ; *Suita pentru orchestră nr. 2* — Orchestre National ; *Simfonia I* — cu Filarmonica „George Enescu" ; *Dixtuorul*, cu Orchestre National (1951) ; b) alte lucrări : *Simfonia în re minor* de César Franck, cu orchestra N.B.C. ; uvertura *Egmont* de Beethoven, cu Orchestra Magic Key.

Enescu violonist : în „dublul" de Bach cu Yehudi Menuhin și Orchestra simfonică din Paris, dirijată de Pierre Monteux (1932) și cu David Oistrach, acompaniați de Orchestra Filarmonică din Moscova, dirijor Kiril Kondrașin.

Un cuplu emoționant : George Enescu și Dinu Lipatti în *Sonata a 3-a pentru pian și vioară*, „în caracter popular românesc" de George Enescu (1942).

Deci, un „Centenar enescian" oferit auditorilor francezi de Alain Pâris, plin de interes și realizat cu seriozitate de un muzicolog care, invitat la Simpozionul „George Enescu" desfășurat la București, în luna septembrie, sublinia în comunicarea sa (intitulată „Enesco, comment est-il reçu en France" ?), ca pe o nedreaptă realitate insuficienta cunoaștere de către publicul francez a creației enesciene.

*

În luna octombrie Österreichische Rundfunk a consacrat 2 emisiuni centenarului enescian : *George Enescu — 100 de ani de la nașterea sa*, realizată de Traian Sofonea și *Operă-concert : Oedip* de George Enescu, prezentat de dr. Heinrich Starke.

Traian Sofonea face parte dintre fervenții admiratori și propagatori, de peste hotare, ai muzicii enesciene. În decursul anilor, muzicologul italian a susținut numeroase conferințe, a scris articole, prezentări de concerte etc. Printre ele — *George Enescu — dieci anni dalla morte, la vita e l'opera, il suo capolavoro l'Edipo*, publicat în *Iniaziative*, Anno XIV, nr. 34, mai-august 1965 ;*George Enescu — omaggio al grande compositore ed interprete romeno a venti anni della scomparsa* — conferință susținută la Accademia di Romania, Roma ; *George Enescu — Omaggio reso al grande artista a venticinque anni dalla morte* — cuvînt rostit la Triest, Circolo culturale „Il Carso", mai 1980.

În paginile muzicologului Traian Sofonea, dialectica creației enesciene este surprinsă cu acuitatea cercetătorului pe cît de informat pe atît de consecvent.

Michaela ROȘU

De peste hotare

Rennes, octombrie 1981

Sub egida Comitetului de Teatru Muzical al Institutului Internațional de Teatru (ITI-UNESCO), orașul Rennes — Casa de cultură a organizat în colaborare cu Consiliul Internațional al Muzicii (C.I.M.) cea de a 2-a ediție a Festivalului de Teatru Muzical Contemporan în perioada 4—8 octombrie 1981.

Contemporan, mai ales în sensul prezenței actuale pe scena largă de spectacol a unor forme și genuri cît mai diverse, reclamîndu-se de la surse absolut eterogene.

Întrebarea „Ce este teatrul muzical ?" și-o pune încă în prefața ediției directorul Casei de Cultură de la Rennes, Chérif Khaznadar, principalul animator al acestor întîlniri internaționale. „Răspund" continuă el, „zilnic de nu știu cîte ori la această întrebare : este teatru, este spectacol ; pentru mine *teatrul* este indisociabil legat de muzică iar faptul că actorii (unii — n.n.) sînt de asemenea cîntăreți și capabili a-și folosi toate mijloacele corporale este o evidență care singură ar putea dezminți practica unor anume teatre occidentale. *Teatrul muzical* este o revenire la acest *teatru total* care n-a încetat niciodată să existe. Modul optim de a face cunoscută și valorificată această veche/nouă formă este de a o vedea. Este ceea ce facem aici la Rennes sperînd că acel public iubitor de teatru și de muzică va ști să se întîlnească *aci* spre a descoperi împreună că de fapt iubeau, fără a ști de obicei, *teatrul muzical*".

Lars af Malmborg, secretar general al ITI notează de asemenea : „din perioada care s-a scurs între cel dintîi festival de Teatru Muzical Contemporan organizat la Rennes în 1979 și momentul de față (1981) am putea extrage cîteva concluzii privind dezvoltarea pe plan internațional a acestui domeniu :

— *opera* rămîne o formă populară de artă care interesează un auditoriu extrem de numeros ;

— proporția *lucrărilor contemporane* de operă în repertoriile curente rămîne în continuare slabă ;

— numărul *atelierelor* de teatru muzical în cadrul instituțiilor de teatru și operă este încă foarte redus ;

— inițiativele cele mai interesante în domeniul unor *noi* relații între muzică și teatrul vorbit se produc în afara cadrelor instituționalizate ale teatrelor muzicale.

Lupta noastră va trebui să se îndrepte spre ameliorarea ultimelor 3 aspecte..."

Am asistat, în cadrul întîlnirii respective, la o serie de spectacole de facturi foarte deosebite.

1. *Lancelot*, prezentat de atelierul de operă al facultății de muzică al Academiei de Arte din Praga (Opera Studio AMU), atelier ce-și propune dezvoltarea artei lirice și a dansului și asigurarea predării cîntului, a regiei de scenă, a dirijatului, compoziției și a coregrafiei studenților săi. Un spectacol departe de a-și depăși caracterul strict didactic, acompaniat de o muzică la pian destul de precară...

2. Două spectacole ale teatrului sud-coreean „Chayu" și anume : *Ce vom deveni după moarte* și *Pansori* — primul constituindu-se ca un excelent exemplu al unei creații colective ce reunește gîndirea tradițională cu căutarea teatrală contemporană și cel de-al 2-lea, un pur teatru (sau operă) tradițional, interpretat de către un singur actor-recitator acompaniat de un muzicant care cîntă la un instrument de percuție (Bug — un fel de tambur). Excelente mostre, ambele spectacole, de artă străveche, stilizate cu deosebit rafinament și finețe, într-o concepție teatrală-regizorală de cea mai pură factură. În modul cel mai straniu unele intonații din *Pansori* îmi evocau întorsături melodice din folclorul bihorean...

3. *Cronica bătrînei bande*, prezentat de Teatrul Experimental Ecuadorian, creat în 1970 la Quito de Eduardo Almeida Naveda în scopul unei cercetări mai aprofundate a unui limbaj național, al creării unei dramaturgii cu conținut socio-politic, al căutării unui public popular... Bazîndu-se pe teme tradiționale (cîntece, rituale etc.) el vizează „descoperirea și actualizarea critică a urmelor pe care relațiile sociale le lasă în conștiința omului contemporan" propunîndu-și crearea unui nou limbaj teatral în care „spațiul scenic este folosit în vederea înscrierii faptului teatral într-un context istoric (...)". Spectacolul, cu

toate virtuțile tradițional-politice, suferea din păcate de o crasă platitudine...

4. *Manechinele* — operă de cameră prezentată de Opera de Stat din Wroclaw — de *Zbigniew Rudzinski*, pe o nuvelă de Bruno Schultz (autor polonez înscris pe linia expresionismului modernist al lui Kafka și lichidat în 1942 de nemți în ghetto-ul din Drohobycz). Spectacol care, într-o excelentă execuție și montare scenică, a constituit (cu toate rezervele muzicale personale) un moment important al festivalului de la Rennes.

5. Teatrul muzical din Revier de Gelsenkirchen a prezentat opera *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm, un tînăr compozitor vest-german în mare ascensiune în momentul de față. Distingîndu-se printr-un romantism cu accente evident expresioniste (estetică, dealtfel declarată a autorului) opera, pe un libret după Georg Büchner (aluzie clară) se reclamă de la tradiția bună, veche, germană, care în cercuri muzicale foarte largi constituie azi o „avangardă" muzicală ; sper că nu unică : ar fi păcat !

6. Teatrul național din Zair ne-a prezentat un fascinant spectacol de folclor african, apoteoză a ritmului, dansului și culorii.

Am lăsat special la urmă două spectacole, cele mai evident legate de o temă intens discutată în cadrul conferințelor de presă ale întîlnirii internaționale de la Rennes și anume cea a *teatrului instrumental* : o creație tipică de spectacol modern, o fuziune structurală, după principii creatoare de formă și gen *noi*, a elementelor de spectacol (și spectacular) din recuzita convențională, în vederea unui *inedit*. Ceva asimilabil cu o creație de *avangardă* în sensul cel mai general (utopic, de ce nu !) în ce privește arta spectacolului muzical contemporan.

Desigur, atît lucrările *Daidalia* (operă de Anestis Logothetis) prezentată de excelentul K&K Experimentalstudio din Austria, din care fac parte compozitorul-actor *Dieter Kaufman* și actrița-cîntăreață-balerină *Gunda König*, operă în care se îmbină elemente de joc scenic, sonorizare și vizualitate într-un tot extrem de economic (lapidar chiar) cît și *Missa Negra* de Friedrich Schenker prezentată de grupa „Für Neue Musik Hans Eisler" din R.D.G. — un suculent spectacol de teatru instrumental protestatar și antirăzboinic, demitizant și funambulesc —, nu au venit cu prea multe noutăți. Ele rămîn în recuzita anilor '60 cînd au fost introduse în spectacolele de gen de unii reprezentanți ai școlii de la Darmstadt (Kagel, Ligeti, Stockhausen, G. Becker, Schnebel ș.a.) sau americane (J. Cage, mai ales). Sînt evident, alte mostre ale unui gen ce-și urmează cursul și ale cărui rezultate sînt greu de anticipat.

Sub auspiciile aceleiași întîlniri au mai fost organizate conferințe (A. Logotethis și Serge Ouaknime — scriitor, regizor, pictor canadian) și, mai ales, o expoziție de partituri intitulată „Musique à voir" îngrijită de Marie Claire Lemoigne-Mussat, unde am avut plăcerea să întîlnesc lucrări ale compozitorilor noștri (C. D. Georgescu, Th. Grigoriu, O. Nemescu, subsemnatul) alături de mulți alți reprezentanți ai muzicii contemporane de pretutindeni.

A fost un eveniment internațional de mare ținută artistică și estetică pe care îl dorim continuat, amplificat și îmbogățit cu experiența artistică românească în domeniu.

Nicolae BRÎNDUȘ

Inaugurarea stagiunii muzicale 1981-1982 la Viena

În potopul de lumină al unei dimineți aurii, Viena se deșteaptă unitară, caldă, armonioasă la o nouă zi. Zi de toamnă cu văpăi călătorind pe Dunăre către apus, cu parcuri și grădini stropite parcă de o bidinea năstrușnică cu fel și fel de culori. Orgia aceasta de nuanțe, de pete gălbui, roșii, vinete mă urmărește pe largile bulevade pînă la Musikverein, unde asist la un concert matinal organizat în memoria lui Karl Böhm, șeful de orchestră dispărut la sfîrșitul acestei veri.

Georg Solti dirijează *Preludiul la „Tristan"* și *Moartea Isoldei* de Wagner, preludiul la *Capriccio* de Richard Strauss, Recitativul și aria Constanței din *Răpirea din serai* de Mozart, cîntate de Edita Gruberova. Rostesc cuvîntări omagiale președintele Austriei, dr. Kirschläger, directorul Operei de stat, Seefehlner, și Altenburger, directorul Filarmonicii. În foarte frumoasa sa oratie, președintele enumeră meritele muzicianului dispărut, cel mai de seamă dintre ele fiind acela de a fi tălmăcit în activitatea sa nu sentimente proprii, ci sensul cel mai adînc al operelor cîntate. Böhm a făcut acest lucru nu fără simțire și nici fără fantezie, rămînînd însă interpretul supus al partiturii și al conținutului ei. El a fost cel care a redat Operei vieneze renumele mondial, dirijînd în noiembrie 1955 spectacolul inaugural în clădirea restaurată după distrugerile ultimului război.

După-amiază, orașul acesta în care au trăit Micu și Șincai, Eminescu și Slavici, Enescu și Blaga, oferă un alt eveniment muzical : inaugurarea stagiunii de concerte a Filarmonicii, sub bagheta lui Eugen Jochum. Concertul e consacrat de asemenea memoriei lui Böhm, cu *Maurerische Trauermusik* de Mozart. Intensitatea expresiei realizată de excelenta orchestră tălmăcește pe deplin durerea despărțirii de un mare dirijor, finalul grandios fiind urmat — ceea ce se întîmplă rar la Viena, unde publicul însuflețit își exprimă satisfacția prin aplauze și ovații de durată — de o tăcere reculeasă. Programul e completat prin *Simfonia „Jupiter"* de Mozart și prin *Simfonia a II-a* de Brahms, ambele mai puțin concentrate în tălmăcirea ansamblului și dezvăluind, mai puțin decît ne așteptam, dezvoltările interioare ale vocilor, spre a domina permanent doar vocea purtătoare de teme.

O săptămînă mai tîrziu, în același potop de lumină autumnală, asist la inaugurarea stagiunii simfonice la Gesellschaft der Musikfreunde. La pupitru se află Carlo Maria Giulini, care dirijează *Simfonia „Linz" KV 425* de Mozart și *Misa în Mi bemol* de Schubert, avînd concursul corului Operei de stat. Giulini pare de astă dată să-și fărîmițeze concepția în țăndări de viziune, încît Mozart e cînd prea rece, cînd prea liric, fără transparențele ce-i sînt proprii, cu niște tempi greoi și accente exagerate. În schimb, *Misa* nu e lipsită de intensitate și forță, sunînd vital datorită

îndeosebi excelentului cvartet de soliști alcătuit din Lucia Popp, Mariana Lipovsek, Thomas Moser și Walter Berry.

Opera de stat, a cărei clădire și-a primenit recent fațada, păstrînd însă tradiționala nuanță domoală a galbenului de Schönbrunn, prezintă tragedia lirică *Baal* a compozitorului austriac Friedrich Cerha, pe textul lui Bertold Brecht. După premiera absolută de la Salzburg la ultimul festival de vară, spectacolul din capitală marchează un triumf cu totul rar. Ovațiile durează aproape un sfert de ceas după căderea cortinei. Bogăția expresivă a partiturii e pusă în valoare de bagheta lui Christoph von Dohnányi, cucerit și el de tragica încleștare a eroului cu stihiile ostile. Theo Adam interpretează magistral personajul mitic luptînd pentru libertate și fericire.

Opera fascinantă, a cărei muzică pasionată atinge punctul culminant în scena finală a morții personajului titular, iscă cronici contradictorii, cu tot succesul de public indiscutabil. Răsfoiesc pe-o terasă de cafenea, în briza răcoroasă a dimineții de septembrie, ziarele. Unii critici văd în muzica lui Cerha o reîntoarcere la idiomul anilor '20, așadar la o „avangardă îmbătrînită" aparținînd trinității Schönberg-Berg-Webern. Alții însă remarcă cu îndreptățire sinteza realizată de compozitor între tradiție și înnoirile aleatorice, atonaliste, serialiste. *Baal*, opera lui Friedrich Cerha, constînd din douăzeci și cinci de scene și două părți, se bucură zile la rînd de preocuparea criticii muzicale. Cronicarii sînt de părerea că lui Theo Adam i se cuvin toate premiile de teatru liric de pe mapamond.

Nicăieri ca la Viena dragostea de muzică și tălmăcirea ei nu sînt mai aproape una de cealaltă !

George SBÂRCEA

Cel de al 37-lea concurs internațional de interpretare muzicală de la Geneva-secția canto

A asista la cîteva dintre probele concursului de interpretare de la Geneva constituie, indiscutabil, o oportunitate pe cît de plăcută pe atît de instructivă, de bogată în semnificații prin valoarea amănuntelor organizatorice ca și a ideilor ce prezidează la susținerea acestei manifestări. La a 37-a ediție a sa, concursul de interpretare de la Geneva nu mai constituie un eveniment, o sărbătoare în sensul festiv al termenului. Este, dimpotrivă, actul obișnuit al unei firești selecții a valorilor ; aspectul sărbătoresc ființează în măsura în care se poate vorbi de o emulație sănătoasă a valorilor interpretative ; iar competiția tinerilor interpreți de la Geneva oferă un adecvat cadru afirmării acesteia.

Asistînd la probele finale ale competiției tinerilor cîntăreți nu poți să nu sesizezi aspectul tradiționalist — în sensul cel foarte bun al termenului — în ceea ce privește orientarea repertorială a interpreților, în funcție de posibilități, de cultură vocală, de cultură profesională și intelectuală în general.

Căci se consideră — și de ce nu, pe bună dreptate — că ceea ce se cere unui instrumentist, pianist, violonist sau violoncelist, nu este cazul să se ceară unui cîntăreț ; iar fenomene vocale de excepție ca Elisabeth Schwarzkopf, Victoria de Los Angeles, Dietrich Fischer Dieskau nu vin decît să confirme, prin natura lor singulară, această constatare de fapt.

În consecință, secțiile competiției de canto se orientează în mod strict limitativ pe genurile de oratoriu-lied și operă. Evident, proba culturii vocale a stilurilor este severă prin prezența obligatorie a liedului schubertian — pe de o parte ca și a ariei mozartiene — pe de alta. Și totuși, și în acest caz, o anume specificitate a glasului determină o orientare stilistică adecvată. Mă refer la baritonul finlandez Esa Ruuttunen, fin psiholog în portretizarea vocală a personajelor baladei lui Schubert *Regele ielelor*, dar mai depărtat de specificul maximei concentrări și echilibrări a ariei bachiene.

Remarcăm aceleași afinități ce țin de specificul culturii vocale, a temperamentului artistic, și în cazul basului Olli Kalevi, de asemenea din Finlanda. Aria personajului titular din opera *Olandezul zburător* de Wagner a demonstrat o gîndire muzicală eficientă la nivelul cunoașterii excepționale a posibilităților glasului ; forța expresiei năștea din forța gîndirii muzicale și a sentimentului. Ca și basul finlandez, modestă cunoscătoare a specificului cîntecului mozartian, soprana poloneză Elzbietta Madra — Ardam și-a dezvăluit pe deplin valoarea resurselor vocale, de excepție, în celebra arie a Aidei, *Ritorna vincitor*, din opera cu același titlu de Giuseppe Verdi. Vocea relativ maleabilă, bine susținută în registre diferite, dezvăluie potențe dramatice realmente impresionante.

Evoluția vocală poate cea mai egală în stiluri atît de diferite cum sînt cel mozartian și cel italian verist, a avut-o însă soprana franceză Françoise Pollet ; iar aceasta datorită unei atente selecții repertoriale în baza unei juste cunoașteri a resurselor glasului. Mă refer la implicațiile dramatice ale ariei Donei Elvira din opera *Don Giovanni* de Mozart, pe de o parte, și, pe de alta, la lirismul exaltat dramatic al marii arii a lui Mimi din opera *Boema* de Puccini. În ambele interpreta a demonstrat că posedă o extinsă experiență de cînt, de mînuire a glasului în stiluri distincte.

Voi aminti de asemenea faptul că juriul concursului de canto a inclus personalități de prestigiu ale artei cîntului contemporan printre care baritonul elvețian Derrik Olsen (el însuși laureat al acestui concurs cu aproape 4 decenii în urmă), profesorul Ilia Iossifov de la conservatorul din Sofia, cîntăreața Helga Pilarczyk din Germania, dirijorul și directorul programelor muzicale ale televiziunii elvețiene de limbă italiană, Bruno Amaduci, Tony Russo vicepreședintele agenției americane de impresariat Columbia și mulți alții. Să remarcăm de asemenea că nici printre laureați și nici printre finaliști nu au existat valori provenite din Elveția ! Se speră ca edițiile viitoare să le reveleze. Dar nu ne putem opri a ne pune legitima întrebare asupra motivelor pentru care virtuali candidați proveniți din Româ-

nia nu au fost îndrumați către un concurs atît de serios ca cel desfășurat la începutul acestei toamne la Geneva.

Dumitru AVAKIAN

Bayreuth '81

Universalitatea operei wagneriene și implicit specificitatea sa, creatoare de drumuri noi, proiectează pe coordonate multidimensionale arta sunetelor văzută prin prisma *SPECTACOLULUI TOTAL* ; dacă autorul — complexă personalitate — a încercat să învedereze meandrele unui climat spiritual propriu prin coroborarea textului (scris de el însuși) prin muzica sa, acuplîndu-i o imagine scenică cu totul aparte, n-a făcut altceva decît să fi întrezărit posibilitățile tehnice ale secolului XX în materie de „mise en scène" ! Mărturie ne stă reeditarea anuală a Festivalului din Bayreuth ce cunoaște o tot mai largă publicitate și o ținută artistică din ce în ce mai desăvîrșită.

Dată fiind participarea unui grup de studenți ai Conservatorului G. Dima la manifestările FESTIVALULUI pentru TINERET acuplat celui wagnerian, l-am rugat pe conf. TIBERIU BODOR (reprezentantul Conservatorului clujean la Bayreuth) să ne relateze impresiile Domniei sale de la spectacolele la care a participat, respectiv cele legate de manifestările tinerilor muzicieni.

— Ce impresie a făcut Bayreuth-ul tinerilor ? (ne gîndim la Internationales Jugend Festspieltreffen).

— Întîi cîteva cuvinte despre organizare : pornind de la ideea propagării și promovării tinerelor talente, muzicologul Herbert Barth, împreună cu coordonarea artistică asigurată de Greta Barth, pregătesc un minuțios plan al desfășurării concomitente a celor două manifestări artistice, cu ani înainte, conferind astfel FESTIVALULUI șansele deplinei reușite, încă din faza planului perspectival. Astfel, fiecare ediție își are particularitatea sa : muzică de cameră pentru suflători, cvartete contemporane, etc. Festivalul tineretului consemnează în fiecare an prezența unor muzicieni de prestigiu ; rimembranța edițiilor trecute înregistra nume de talia unui Herbert von Karajan (1952) sau Pierre Boulez (1970).

— Ați participat la trei spectacole consacrate reînvierii operei wagneriene. Vă rugăm să ne relatați ce-a însemnat pentru Dvs. vizionarea și audierea unor capodopere ale literaturii muzicale universale ?

— Mă bucur că ați subliniat cele două componente ale spectacolului total, componente ce se condiționează reciproc. Alături de voci inegalabile ca frumusețe și timbru *adecvat* muzicii lui Wagner, am avut prilejul să savurez, în adevăratul sens al cuvîntului catharsisul : am participat în modul cel mai direct posibil la elaborarea acțiunii ; teama, uneori exacerbată într-o angoasă — firește, explicabilă într-un context legendar — alteori mila, ca expresie a deznodămîntului tragic, toate acestea le-am contemplat și simțit în compania unor muzicieni care din adîncul sufletului lor, au dat publicului prezent în minunata sală destinată spectacolelor, împlinirea forței de expresie.

— Voci celebre și-au dat întîlnirea și anul acesta la Bayreuth...

— Ar fi foarte greu de apreciat, cine dintre distinșii oaspeți ai Festivalului au fost cel mai aproape de concepția wagneriană ; cert este însă că cele trei spectacole la care am avut prilejul să asist (Maeștrii cîntăreți din Nürnberg, Parsifal, Tristan și Izolda), au reunit soliști și dirijori cu vastă experiență în domeniul operei în general și în cel wagnerian în special. Nu doresc să ierarhizez valorile, deci enumerarea nu are acest scop ; voi încerca la modul subiectiv — evident — să vă împărtășesc cîteva dintre copleșitoarele momente văzute și auzite. În PARSIFAL rolul titular i-a revenit lui Manfred Jung ; împreună cu Eva Randova (Kundry) au realizat idealul în ceea ce privește echilibrul între morfologie și semnificație, dincolo de acuratețea tehnică și vocală. Dirijorul Horst Stein, a subliniat echilibrul amintit. MAEȘTRII CÎNTĂREȚI ne-a rezervat revelația unor întruchipări aparte : în rolul lui Hans Sachs am cunoscut o personalitate de cîntăreț-actor cu totul ieșită din comun, în persoana lui Bernad Weikl !

Intenționat vă vorbesc la sfîrșit despre TRISTAN și IZOLDA, operă ce pare să fi fost anul acesta lucrarea preferențială ; cu toate că în locul celebrului René Kollo (Tristan) l-am ascultat pe Hermin Esser, alături de Johanna Meier — prezentă pentru prima dată la Bayreuth — spectacolul s-a numărat printre reușitele repertoriului. Daniel Baremboim (cunoscut la noi mai curînd ca pianist) se numără la ora actuală printre cei mai avizați cunoscători ai operei wagneriene. Daniel Baremboim a dirijat opera TRISTAN și IZOLDA cu o neasemuită pricepere, lăsînd în memoria publicului clipe de neuitat !

— Vă rugăm să ne împărtășiți impresii referitoare la regia spectacolelor.

— Domeniul vizionării spectacolelor este cel al fanteziei, al feericului, al nebănuitului contact cu irealul ! Dacă frumusețea vocilor ne-a fascinat, decorurile și regia ne-au fermecat ! Nu voi aminti decît ultima scenă din TRISTAN și IZOLDA, unde simbolul și-a spus cuvîntul delicat și sugestiv : două trunchiuri de copac ațintite spre neant așteaptă cei doi îndrăgostiți sortiți la moarte ; este tabloul trist, dar nu lipsit de optimism, al unui cuplu nefericit care a sorbit licoarea dragostei fără să-și fi găsit fericirea pe pămînt. Este, cred, simbolul unei invincibile, unei atotputernice iubiri rezolvate în moartea veșnică.

Evident, problema regiei ca atare, este și va fi o problemă controversată. Există divergențe de generație, de concepție. Cine va fi venit să asigure reușita deplină ! ? Sînt variante... Este varianta lui Jean-Pierre Ponelle care copleșește prin noutate (Tristan și Izolda). Alături, versiunea quasi-tradițională, altminteri plină de surprize, a lui Wolfgang Wagner (Maeștrii cîntăreți). Același Wolfgang Wagner în Parsifal, creează un basm rupt de tot ce e convențional, într-un mod ireal dar convingător în același timp, construiește o lume a feeriei, o mitologie ce evocă o particulară noblețe !

Sofia GELMAN

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Vasile Herman

Portrait

Cristina Sârbu

„Je me considère au premier chef un compositeur !" — c'est la déclaration qu'un jour Vasile Herman fit dans une interview et qui, d'entrée de jeu, résoud le dilemme qui confronte le chercheur désireux de tracer son portrait de créateur. Car Vasile Herman relève de la catégorie des musiciens qui sont à la fois praticiens et théoriciens.

Il est né le 10 juin 1929 à Satu Mare. Après de premiers cours au Conservatoire de la ville natale (1945—1949), il suivit ceux du Conservatoire de Cluj-Napoca dont il est le diplômé (1949—1957). Ses maîtres furent : Tudor Jarda et Liviu Comes (harmonie), Sigismund Toduță (contrepoint et composition), Ioan R. Nicola (folklore), Wilhelm Demian (orchestration), Romeo Ghircoiașiu et Constantin Bugeanu (histoire de la musique), Ana Voileanu et Viorica Radu (piano). Dès 1954 et jusqu'en 1958 il remplit la fonction de préparateur au Conservatoire même de Cluj. Une fois diplômé, il y reste pour une carrière d'enseignant dont il gravira normalement tous les échelons : 1958—1959, assistant ; 1959—1969, chargé de cours ; 1969—1978, maître de conférences à la chair de composition, domaine des formes musicales ; depuis 1978 il passe professeur. Parallèlement, il occupe pendant une année le poste de lecteur musical à l'Opéra Roumain de Cluj (1958) ; ensuite, de 1963 à 1968, il est nommé secrétaire musical de la Philharmonie de cette ville. Une thèse de doctorat sur le problème de la stylistique musicale, défendue en 1973, lui valut le titre de Docteur en musicologie et, conséquemment, le fit accéder en 1978 au dit poste de professeur.

La liste de ses compositions est impressionnante par le nombre et la variété des genres. Depuis 1957 — l'année de son ouvrage de licence, *Balada lui Pintea Viteazul* (La Ballade de Pintea le Brave), un oratorio pour soli, choeur de voix d'hommes et orchestre, sur des vers populaires — et jusqu'en 1981 lorsque nous est signalé en chantier le futur *Concertino* pour contrebasse, trombone et orchestre, cette liste comprend plus de 50 titres où l'on dénombre des oeuvres pour instruments soli, des chansons pour voix et piano, des cantates, des choeurs, des partitions pour ensemble de chambre ou pour orchestre symphonique. En tant que théoricien également Vasile Herman, musicologue, est aussi l'auteur de nombreuses études publiées en volumes et recueils. En sa qualité d'enseignant au Conservatoire de Cluj-Napoca il signe une suite de cours à l'usage des étudiants : 1958 — *Teoria muzicii* (Théorie de la musique), 1973 — *Formele muzicale ale clasicismului vienez* (Les formes musicales du classicisme viennois), 1978 — *Formele muzicale medievale europene* (Les formes musicales médiévales d'Europe), 1980 — *Formele muzicale ale Renașterii* (Les formes musicales de la Renaissance). Son volume *Formă și stil*

în creația muzicală românească (Forme et style dans la création musicale roumaine), publié par les Editions Musicales, Bucarest 1977, et distingué du prix „Ciprian Porumbescu" de l'Académie de la R. S. de Roumanie, ainsi que sa collaboration au IIIe volume de la série *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach* (Les formes musicales du Baroque dans les oeuvres de J. S. Bach) du dr. Sigismund Toduță (Ed. Musicales, Bucarest 1978), en l'espèce l'élaboration du IIe chapitre du dit ouvrage, sur *Le Rondeau*, lui apportent la consécration sur les presses de Roumanie.

Le compositeur et musicologue Vasile Herman est, comme tout créateur authentique, une personnalité à part, avec une manière de s'exprimer, tant par le verbe que par le son, absolument distincte. Bien que toujours présent dans la vie musicale internationale, bien que toujours informé sur les plus récentes techniques de composition employées dans le monde entier, le voici qui devient à l'âge mûr — le tribut de la jeunesse ayant été payé en son temps — ce compositeur engagé et soucieux de la problématique de la musique roumaine. Vasile Herman a compris que c'est dans le passé de cette musique qu'il faut chercher, car elle s'y trouve, la véritable source de l'avenir de la composition roumaine. Aussi, s'est-il penché sur les vieux livres, sur les partitions jaunies par le temps, essayant de comprendre le zèle qui les a fait apparaître, l'intention et la secret de leur résistance à travers le temps. La majorité de ses ouvrages prouvent son permanent souci de conjuguer l'ancien et le neuf, de puiser au folklore et à la culture musicale ancienne tout ce qui s'y trouve de plus authentiquement, de plus proprement roumain. Les titres de ses oeuvres ou même, parfois, des simples parties qui les composent, attestent non pas l'emprunt d'un épigone, mais bien la reprise de symboles, de procédés techniques capables aujourd'hui encore de fournir sous un vêtement neuf un riche matériel qui n'attend que d'être travaillé, mis en valeur. Très juste dans ce sens l'affirmation du compositeur Doru Popovici suivant laquelle Vasile Herman dénote une permanente „tendance à promouvoir dans tous les domaines du langage *l'innovation intelligente...*". En effet, l'intelligence, ou mieux „la sagesse" du compositeur Vasile Herman ne fait jamais défaut. Son rigoureux et solide savoir polyphonique agencé à une profonde compréhension de l'essence du folklore roumain donne des résultats exceptionnels. Tout ce qui est nouveau dans l'art et la technique de composition, il l'assimile et l'assujettit entièrement à l'esprit de la tradition roumaine. Structuralement, ses oeuvres sont fortement reliées. Les procédés de variation, d'improvisation, les hétérophonies, les antiphonia, les sons tenus *(ison)*, voici autant de modalités de travail si anciennes et avec cela si ineffablement nouvelles que Vasile Herman emploie à tout moment. Ainsi, *Ritornele* (1964) est l'une de ses premières pièces pour orchestre. Ses quatre mouvements en sont : *Ritornelul doinelor* (Ritornello des doïnas), *Ritornel pentru polifonia liberă* (Ritornello pour la polyphonie libre), *Ritornel de noapte* (Ritornello nocturne) et *Ritornel pentru finalurile mișcate* (Ritornello pour les finales mouvementés). Dès lors, laissons le compositeur nous expliquer lui-même la manière dont il entend se servir à nos jours de modalités aussi anciennes : „...les *Ritornele*, dans l'occurrence, tirent moins leur nom de la *forme* du vieux ritornello que d'une de ses fonctions moins évidentes, celle de *commentaire*. Dans ce sens, il faut y voir de brefs commentaires lyriques, légèrement ironiques". Ce ne sont donc pas les formes strictes, évidentes, mais leurs sens cachés, moins accessibles, que Vasile Herman poursuit en permanence, cette recherche étant doublée d'une profonde connaissance du folklore autochtone. C'est encore au *ricercar* que renvoient et sa *Sonate pour piano* (1958) et le 6e mouvement de sa *Ire Symphonie* pour orchestre (1976). Des ritornellos, toujours, dans sa cantate *Paleomusica* de 1979. *Cîntec lung* (Chant long) s'appellent et le 2e mouvement de son *Double concerto pour flûte, hautbois et orchestre* (1973) et le 1er mouvement de son *Concerto pour orchestre à cordes* de 1978. Des *Isoane* (Sons longs) ornent et sa *IIe Sonate pour piano* (1967) et le 4e mouvement du *Double concerto* déjà mentionné, comme *Antiphonie* se nomment et le 2e mouvement de la dite *IIe Sonate pour piano* et le 3e mouvement de sa *Ire Symphonie*... L'évocation de tous ces titres ne peut nous édifier que sur les rapports immédiats qu'ils suggèrent, mais en réalité toutes ces formes et modalités — et bien d'autres encore dont notamment les hétérophonies et les tissures — composent un tressage organique dans chaque page qu'il écrit.

Une recherche d'ensemble sur les compositions signées „Vasile Herman" impose leur classement sur le parcours de quatre phases de création.

La première (1957—1963), avec des explorations de voies inhérentes à tout début, dans un langage modal-chromatique relevé d'éléments néobaroques et néoclassiques. Les oeuvres représentatives en sont : *Opt piese mici pentru pian* (1959) (Huit petites pièces pour piano) ; *Sonata-baladă pentru oboi și pian* (1961) (Sonate-ballade pour hautbois et piano) ; *Partite* pour piano (1961).

La seconde phase (1964—1970), fortement empreinte d'une pensée sério-modale, débute avec *Variante* (1963) (Variantes) — une composition, dont les formes sont encore partiellement néoclassiques, mais qui, déjà, est sérielle — pour enchaîner quelques partitions significatives comme la *IIe Sonate* pour piano, *Cantilații* (1967) („Complaintes"), *Polyphonie* pour sept groupes instrumentaux (1968), *Episodes* (1968) qui, déjà, attestent certaine tendance au recours de procédés „mathématisants" mais qui témoignent non pas moins d'un penchant pour la couleur et les effets sonores incessament poursuivi, *Cantate I* sur des vers de Marin Sorescu (1969) et *Grafica muzicală* (1970) („Graphie musicale"), pièce aléatoire de durée variable.

La troisième étape (1971—1977), postsérielle et néofolklorique, s'ouvre par le *Ier Quatour „Hommage à Enesco"*. C'est, maintenant, le tour des formules mélodiques puisées au folklore mais appliquées par microséries et maniées d'après des stratégies internes qui s'imposent d'elles-mêmes ; c'est

aussi le tour d'évidentes préoccupations d'un ordre nouveau, celui, par exemple, de l'organisation des rythmes et des timbres. Quelques titres désignent plus particulièrement cette phase : *Sinfonies et fantaisies* (1975), *Syntagme II* (1975), *Ire Symphonie* (1976), *IIe Quatuor „Refrains"* (1977) et *Unisson* (1977).

Depuis 1978 jusqu'à ce jour, Vasile Herman traverse une étape folklorique neuve, marquée de fortes tendances archaïsantes, mais qui, de fait, n'est qu'un approfondissement de la précédente. Les partitions de référence sont, à présent, le *Concerto pour orchestre à cordes* (1978), *Neanes* (1979), la *IIe Symphonie „Memorandum"* et *Concertino* (en chantier). (Un intérêt particulier est dû à la cantate *Paleomusica* de 1980 où se fait jour de la manière la plus prégnante le coloris archaïsant suggérant les anciennes monodies médiévales roumaines — cette oeuvre étant profondément influencée par les recherches du compositeur sur les créations des mélurges roumains du Moyen Age.)

Pour le musicologue qui se pencherait sur l'oeuvre de Vasile Herman il serait intéressant et, à la fois, édifiant, qu'il la suive sous deux aspects : celui de l'évidente entrepénétration des recherches théoriques du compositeur et de ses compositions élaborées dans le même temps et celui d'une gestation „mutuelle" de ses compositions dans le sens qu'elles se préparent l'une l'autre, qu'elles naissent l'une de l'autre parce qu'aussi bien le compositeur se crée de toujours nouvelles plates-formes pour s'élancer à des réussites neuves fondées sur ses expériences précédentes. Pour le chercheur évoqué tout-à-l'heure, ce deuxième aspect ne ressort qu'à une observation attentive de l'oeuvre entier, envisagé *sub specie temporis*.

„Il existe — déclarait un jour Vasile Herman — des cas heureux, mais rares, quand un compositeur n'est pas appelé à faire autre chose que de la musique. En ce qui me concerne, étant professeur au Conservatoire «George Dima» (de Cluj-Napoca — n.a.), cette qualité m'a obligé à des recherches de musicologie et ce sont celles-ci qui, en mon cas, ont attiré la musique. Cependant, tout en ayant donc une triple qualité, moi, je me considère avant tout *un compositeur* et les mélomanes de mon pays me connaissent d'ailleurs sous cette hypostase. Mais il existe un rapport immédiat entre mes recherches de musicologie et la composition". En vérité, entre la théorie et la pratique, le rapport est manifeste dans le cas de Vasile Herman. Ainsi, en 1968, lorsqu'il élaborait son étude sur les *Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană* (Aspects de la polyphonie dans la musique roumaine contemporaine) — dans *Lucrări de muzicologie vol. IV* du Conservatoire „G . Dima", Cluj-Napoca, 1978 —, prenait aussi forme sa composition *Polyphonie* pour orchestre ; son *Ie Quatour à cordes* (1977) se rattache intimement à ses recherches sur le rondeau matérialisées en son étude musicologique de 1978 parue dans le volume *Formele muzicale ale barocului...* du dr. Sigismund Toduță (Ed. Musicales, Bucarest, même année) et sa *Ire Symphonie* (1976) au sous-titre *Șapte ipostaze fonice constituind un Nomos* (Sept hypostases phoniques constituant un Neume) concrétise dans le langage des sons ses résultats obtenus dans l'étude de la phonie musicale. Autre exemple signifiant : sa toute récente étude *Structură și dezvoltare în melodiile melurgilor români medievali* (Structure et développement dans les mélodies des mélurges roumains du Moyen Age) parue dans *Studii de muzicologie vol. XV* des Ed. Musicales de Bucarest (1980), coïncide comme époque d'élaboration avec la gestation de sa *IVe Cantate „Paleomusica"* pour baryton, choeur de chambre et ensemble instrumental, rendue définitive en 1979. Il convient enfin d'insister sur son livre *Formă și stil în creația muzicală românească* (Forme et style dans la création musicale roumaine), aux Ed. Musicales, Bucarest, 1977, 163 p., qui n'est que le résultat de minutieuses recherches couvrant une longue période chronologique, au cours de laquelle certaines ont vu le jour sous la forme d'études publiées dans le recueil *Lucrări de muzicologie* du Conservatoire de Cluj : *Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească* (Rapport de forme et de structure dans la nouvelle création musicale roumaine), cf. *Lucr. muz.* vol. III, 1967, *Aspecte ale polifoniei...* (déjà citée), cf. *Lucr. muz.* vol. IV, 1968, sans oublier *Aspecte modale în creația românească contemporană* (Aspects modaux dans la création roumaine contemporaine) parue toujours en 1967 mais dans *Studii de muzicologie* vol. III des Ed. Musicales de Bucarest.

Le but de ce livre ne fut pas la critique musicale mais, selon les propres affirmations de l'auteur-compositeur, „... celui d'examiner les étapes d'un chemin en lacets et très ardu. J'y ai souligné — poursuit le musicologue — l'idée que la recherche appliquée au style est la seule qui puisse offrir l'image réelle du phénomène musical de tous les temps. La seconde idée centrale en est que, dès ses débuts, la musique roumaine n'a fait rien d'autre que de s'essayer à un permanent renouvellement, à un incessant autoperfectionnement, à un surpassement de soi par le binôme compensation/originalité : compensation de tout ce qu'elle avait perdu durant près d'un millénaire... et originalité par la mise d'accord de nos valeurs folkloriques avec certains aspects de la musique européennes. Aujourd'hui, la musique roumaine dispose de sa propre voix, née de techniques qui lui appartiennent en propre, comme l'est par exemple l'hétérophonie, attitude stylistique particulière lui attribuant une originalité que le monde entier lui reconnaît".

Et Vasile Herman de poursuivre : „Le livre est au premier chef le résultat de mon travail de compositeur, réunissant des pensées qui depuis longtemps me préoccupaient. La recherche des aspects concrets de la création musicale, des modalités de composition d'aujourd'hui, m'a porté à me pencher sur les oeuvres de mes confrères de tous les centres de musique du pays ; chose déterminante surtout lorsqu'il s'est agi d'élaborer ce livre qui, à l'origine, fut une dissertation de doctorat réalisée en 1970 sous la direction extrêmement compétente de mon maître, le professeur dr. Sigismund Toduță. Pour en

faire un livre, celui que je me proposais, sur l'évolution de la musique roumaine depuis ses débuts jusque près de notre temps, il m'a fallu continuer mes recherches jusqu'en 1977, avec les ajustements, éliminations, ajouts et interpolations d'idées inhérents".

L'ouvrage de Vasile Herman est conçu en deux grandes parties divisées en sous-chapitres. La première réunit sous le titre *Prémisses et anticipations* trois de ceux-là :

1. Le rapport forme/style, prémisse de l'investigation analytique dans la musicologie contemporaine ;

2. Prémisses et anticipations. La création de nos compositeurs devanciers, base du développement de la musique roumaine au XXe siècle.

3. Evolution des moyens d'expression, du style et des formes dans la musique roumaine de la première moitié de notre siècle.

La seconde partie du livre, intitulée *Emancipation et plénitude* traite — à travers trois autres sous-chapitres — du

4. Développement de la musique roumaine après 1955. L'enrichissement du langage modal.

5. La diffusion chromatique et ses conséquences sur les formes et le style.

6. Moyens de travail diversifiés, maturité complète sur le plan de la technique et de l'expression dans la musique roumaine des dernières années.

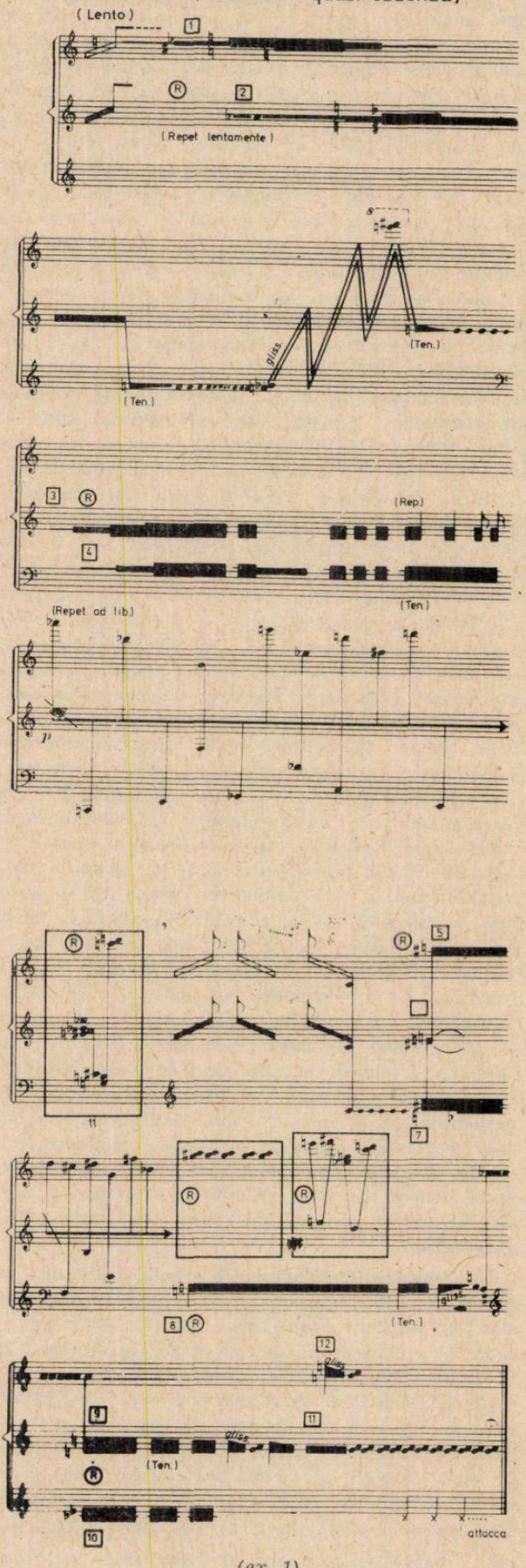
La profonde connaissance, jusque dans le détail, de la création musicale roumaine se manifeste par d'innombrables références, citations et exemples musicaux ; dans une rigoureuse systématisation de tout cet immense matériel étudié et commenté, s'entrecroisent des idées pleines d'intérêt par leur nouveauté, des affirmations, des explications, des conclusions qui permettent de comprendre l'évolution de la musique roumaine à la longue. Ce ne sont là que de sommaires appréciations de lecture en marge d'un ouvrage majeur de la musicologie roumaine.

Nous énoncions tout-à-l'heure le second aspect sous lequel peut être envisagé et analysé l'oeuvre du compositeur Vasile Herman, celui des modalités dont se succèdent, l'un de l'autre, des morceaux de facture pareille dans une permanente ascension qualitative. On connaît bien son début avec l'oratorio *Balada lui Pintea Viteazul* (La ballade de Pintea le Brave) écrit en 1957. Durant les vingt années qui séparent cette composition vocale-symphonique de la cantate *Trepte de aur* (Echelons d'or) pour baryton et orchestre réduit, sur des vers de Iustin Ilieşiu, les préoccupations du compositeur quant à la voix accompagnée furent plutôt passagères et nous en rappelons : *Două cîntece pentru voce şi pian* (1958) / Deux chansons pour voix et piano / ; *Patru cintece pentru voce şi pian* (1966) / Quatre chansons pour voix et piano / ; *Cantate I* sur des vers de Marin Sorescu (déja mentionnée) pour soprano, deux pianos et ensemble instrumental (1969) ; *Cantate II* (elle aussi déjà mentionnée) ; *Inscription* pour baryton, cuivres, piano et percussion, sur des vers de Ion Brad (1970) ; *Joc secund* (Jeu second) pour baryton et orchestre (1973) et *Trois pièces lyriques* pour mezzo-soprano et ensemble instrumental (1974). Pendant cet intervalle chronologique le compositeur avait sourtout été attiré par des partitions instrumentales. Mais, après *Trepte de aur*, chaque nouvelle année sera marquée par une oeuvre vocale de chambre ou vocal-symphonique, des genres dont il semble s'être approché à nouveau : *Echos '77* pour baryton, cuivres et percussion (1977) la IIIe Cantate portant titre *Mihai Viteazul* (Michel le Brave) pour baryton, choeur et orchestre (1978), *Trei cîntece* (Trois chansons) sur des vers de Ion Pop (1979) et sa *IVe Cantate „Paleomusica"* (1979) pour baryton, choeur de chambre et ensemble instrumental.

Attardons-nous un instant sur cette dernière comme étant son oeuvre la plus récente. Elle a été composée en l'honneur de l'anniversaire du premier État dace centralisé. Mais, en même temps, elle constitue un hommage aux monuments de la culture qui ont été édifiés à l'extérieur de l'arc carpatique, ces témoignages hautement anciens de la spiritualité roumaine : il s'agit des „Préceptes" que le prince valaque Neagoe Basarab légua à son fils Théodose dans un ouvrage homilétique (intitulé *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*) auquel le compositeur a puisé ses textes. Les noms des trois parties qui composent son oeuvre musicale sont : *Versete* (I) *Didachia* (II) et *Stihuri* (III) — (Versets ; Sermons ; Vers) —. Ils justifient le titre de la pièce aux vertus archaïques, *Paleomusica*. Le langage en est modal-chromatique et tiré du folklore. Aux côtés de formules mélodiques proprement dites apparaissent aussi des modes complémentaires, ceux-ci utilisés notamment dans la troisième partie. La technique de variation applique pleinement le procédé de la variation cellulaire continue d'ordre intervallaire et rythmique, procédé qui rappelle un autre ouvrage du compositeur, l'ainsi-nommé *Neanes*, pour orchestre, écrit en 1979. Le choeur relève surtout de la technique hétérophonique et fait hautement valoir les possibilités archaïsantes de ce procédé. Le baryton intervient aux moments où le texte réclame une explicitation accentuée et se conjugue souvent avec le choeur. Quant à l'ensemble instrumental il est choisi de manière à ce qu'il prête du coloris et un regain de pittoresque, lui aussi archaïsant. Il a le rôle d'appuyer le choeur en apportant de brefs interludes à fonction de ritornello. Les formes utilisées sont généralement libres mais chargées d'allusions aux anciens moules des mélurges médiévaux roumains((voir l'étude citée) et constituent des inventions divisées en séquences. La coda résume et consigne le sens général de la composition dans une atmosphère d'apothéose.

Nous faisions démarrer notre exposé analytique sur la création du compositeur-musicologue Vasile Herman en partant, comme d'un premier point de repère, de son ouvrage de diplôme à l'achèvement de la classe de composition de maître Sigismund Toduţă, soit la *Ballade de Pintea le Brave*. Puis, l'attention du musicien se concentrera — nous l'avons déjà montré — sur des oeuvres purement instrumentales. Ce sera, d'abord, la *Sonata da ricercar* pour piano (1958), ensuite *Trei piese cromatice mici* (Trois petites pièces chromatiques) et *Opt piese mici* (Huit petites pièces) pour piano toujours (1959). Il semble

3. ISOANE (Quodlibet - quasi cadenza)

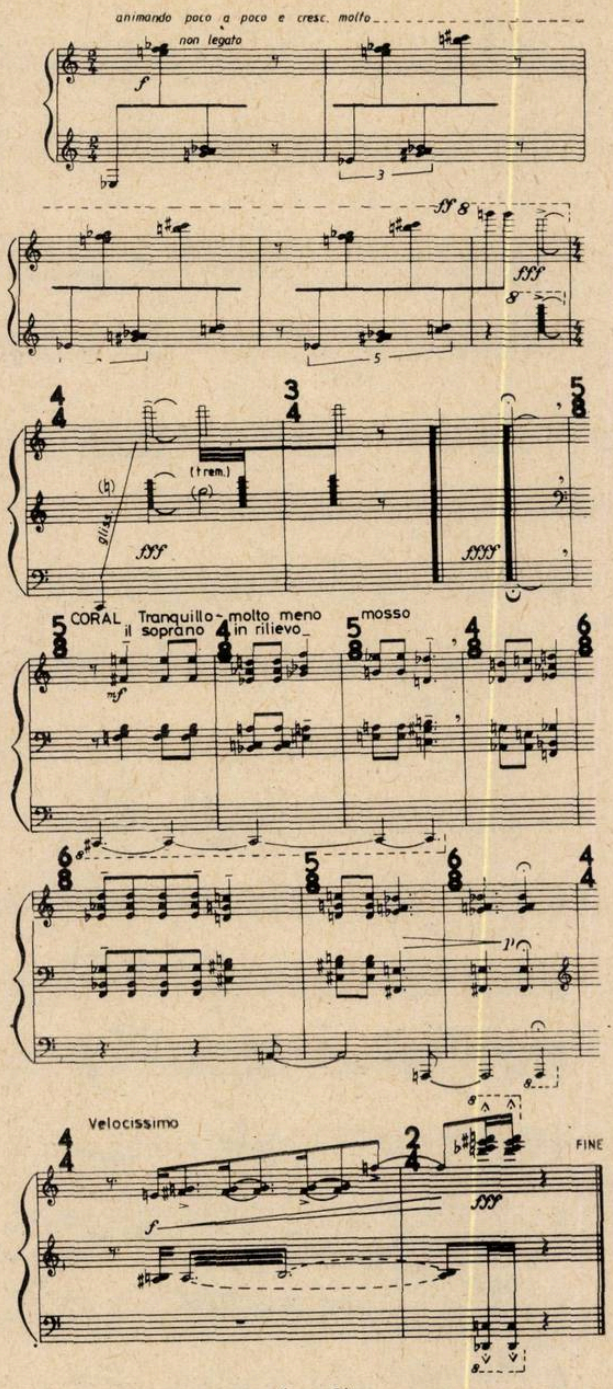


(ex. 1)

que ces compositions furent destinées à l'enseignement car les *Trois petites pièces...* on les trouve insérées dans le vol. V du *Répertoire pianistique* que publie le Conservatoire de Cluj. La même finalité a engendré ses *Trei dansuri pentru violoncel şi pian* (Trois danses pour violoncelle et piano) — d'inspiration folklorique —, elles aussi incluses dans le *Manuel* de spécialité du professeur George Iarosevici. Vinrent, après, la *Partita* pour piano (1961), les *Microformes* et la *IIe Sonate* pour piano (1967) laquelle clôt pour le moment la liste des compositions pianistiques. On y remarque le penchant du compositeur pour les formes anciennes et classiques, revêtant néanmoins un contenu tout neuf et, comme tout-à-l'heure, ce penchant se manifeste dans les titres mêmes de ces ouvrages. *La IIe Sonate* pour piano est, de ce point de vue, une de ses meilleures réalisations. Les cinq mouvements se succèdent d'après le principe du contraste I. *Stih* (Vers) débutant par un *lento, senza rigore ;* II. *Antiphonie,* empreint de tension et de force ; III. *Isoane* (Des sons longs) dont le *lento* est un „jeu" diaphane de timbres, de sonorités (ex. 1) ; IV. *Versete* (Versets) amenant dans son *molto rubato* une allure berceuse, poétique ; V. *Mélismes,* conclusion de l'oeuvre, où le choral final du *Tranquillo,* précédé d'une écriture animée et succédé par deux mesures en *velocissimo,* réalise un effet sonore très heureux (ex. 2) Cette sonate vient confirmer l'opinion que Vasile Herman serait „moins le compositeur se laissant aller à l'improvisation, au jaillisament déchaîné, que celui de la rélfexion, de l'équilibre et du ton de la confession retenue".

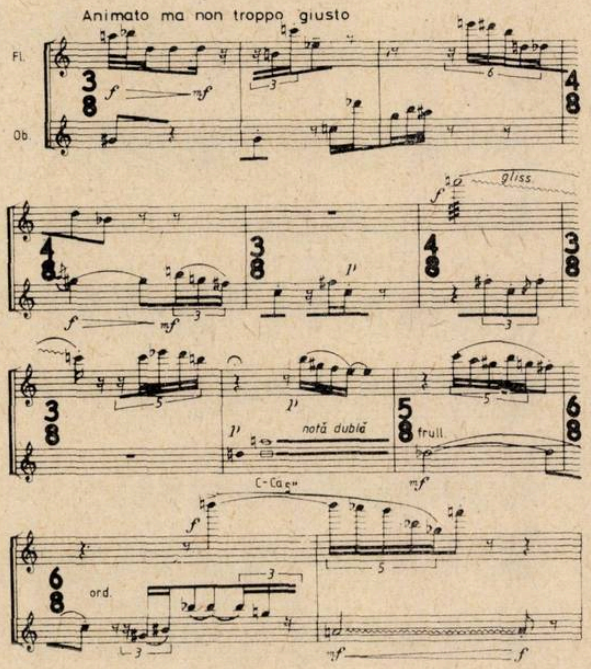
L'année 1961 fut aussi celle de sa première composition pour intruments à vent : la *Sonate-ballade pour hautbois et piano.* Le temps marquera sa prédilection pour les sonorités spécifiques de la flûte et du hautbois. Et les partitions iront en se développant, depuis celles aux dimensions restreintes (1967 : la *Sonate pour flûte et piano ;* 1967 encore : une *Mélopée pour flûte seule ;* 1971 : des *Aphorismes* pour hautbois et piano), jusqu'à l'ample ouvrage qu'est le *Double concerto pour flûte, hautbois et orchestre* (1973), suivi en 1975 d'une nouvelle pièce de petites dimensions, ses *Monophonies* pour hautbois seul.

Le *Double concerto...* atteste son savoir quant à l'utilisation inspirée des ressources expressives les plus subtiles des deux instruments concernés, dans une architecture musicale et par des procédés d'écriture qui font de cet ouvrage une indiscutable preuve de sa maîtrise dans l'art de la composition. De plus, là encore, il reste lui même — et on l'y retrouve — avec son penchant immaquable pour le „neuf" conjugué à l'„ancien", à la tradition. Et ce dès le premier mouvement intitulé *Textură* (Tissure) dont nous ferons l'analyse en laissant parler le compositeur lui-même (cf. Vasile Herman, *Structură şi textură în muzica românească contemporană .Implicaţii şi influenţe asupra formelor* (Structure et tissure dans la musique roumaine contemporaine. Implications et influences dans le domaine des formes) : „...la *tissure...* a un caractère en permanence changeant de sonorités et de surfaces musicales..."



(ex. 2)

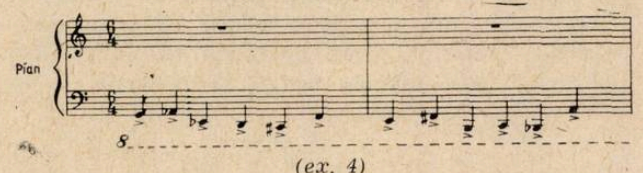
d'un effet à part. Elle est „...un unisson dissimulé...". Elle provient, toute entière, de la répétition d'une formule mélodique, si bien qu'elle fait l'impression d'être une pluralité de voix. Son origine doit donc être cherchée dans l'improvisation, dans l'unisson, dans le monde des modes, dans une répétition à l'image de l'incantation, de certaines formules d'essence folklorique. Le phénomène a de puissantes racines dans l'hétérophonie populaire, dans le chant de groupe où l'entrée, apparemment désordonnée, des voix crée des rapprochements avec l'idée de tissure sonore le résultat phonique étant des plus attrayants. Le compositeur insiste dans l'étude mentionnée sur le caractère en général statique, non-évolutif, dû précisément à la répétition fondée sur une seule formule mélodique qui n'évolue nullement vers d'autres structures. L'une des applications de semblables considérations théoriques est précisément le premier mouvement du *Double concerto...* Le deuxième mouvement, symboliquement intitulé *Cîntec lung* (Chant long), est un déploiement mélodique de large souffle, entamé par le solo du hautbois, enchaîné par le solo de la flûte et continué par l'ensemble orchestral. Le troisième mouvement, intitulé *Dialogue*, engage seulement les instruments solistes (ex. 3) alors que les deux derniers (le *4e Ison* — Son long et le 5e *Eurythmie*) entraînent à nouveau le plein de l'orchestre.



(ex. 3)

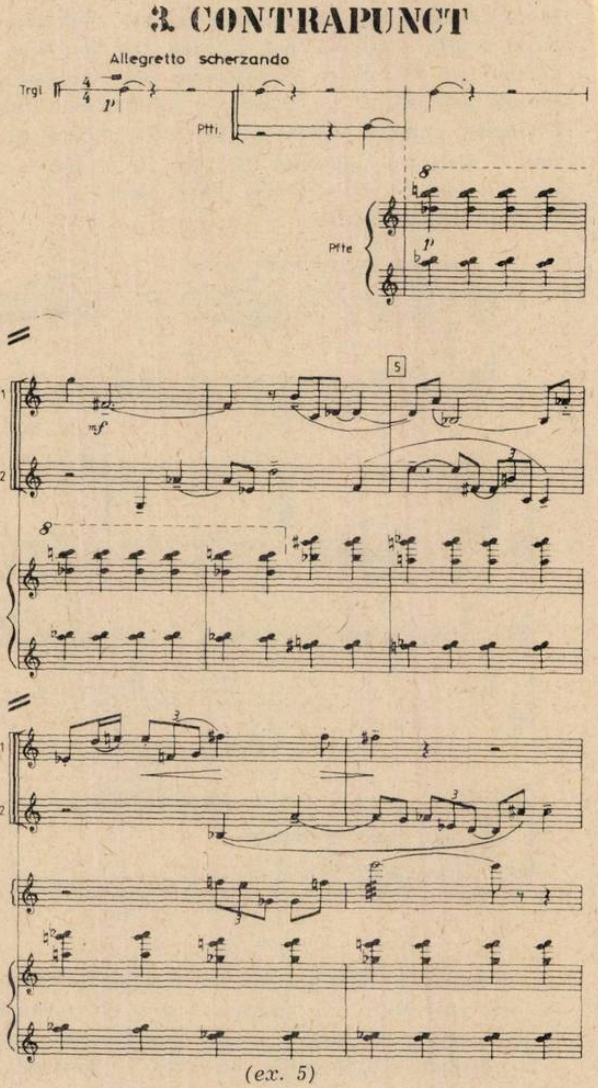
Les vents ont été utilisés par Vasile Herman soit en des ensembles de chambre, soit en formations aptes à opérer le passage de la musique de chambre à la musique symphonique. Preuves en sont ses *Variantes* (1963) pour piano, deux clarinettes et percussion, ses *Episodes* (1968) pour flûte, marimba, vibraphone et percussion, ainsi que ses *Sinfonies et fantaisies* (1975) pour sept instruments à vent, piano et percussion.

Les *Variantes*, dont les cinq parties témoignent des techniques diverses de variations mélodiques et rythmiques, tout en s'enchaînant en *attacca*, se placent entre le genre des variations et celui de la suite. La 1re partie, *Ostinato*, expose au début dans le registre grave du piano un thème rythmique dont la répétition la fait ressembler à une passacaille. Ce thème couvre l'étendue de tout l'ensemble des douze sons (ex. 4). La 2e partie, *Interpolation*, est une fantaisie libre qui se manifeste par un dialogue entre



(ex. 4)

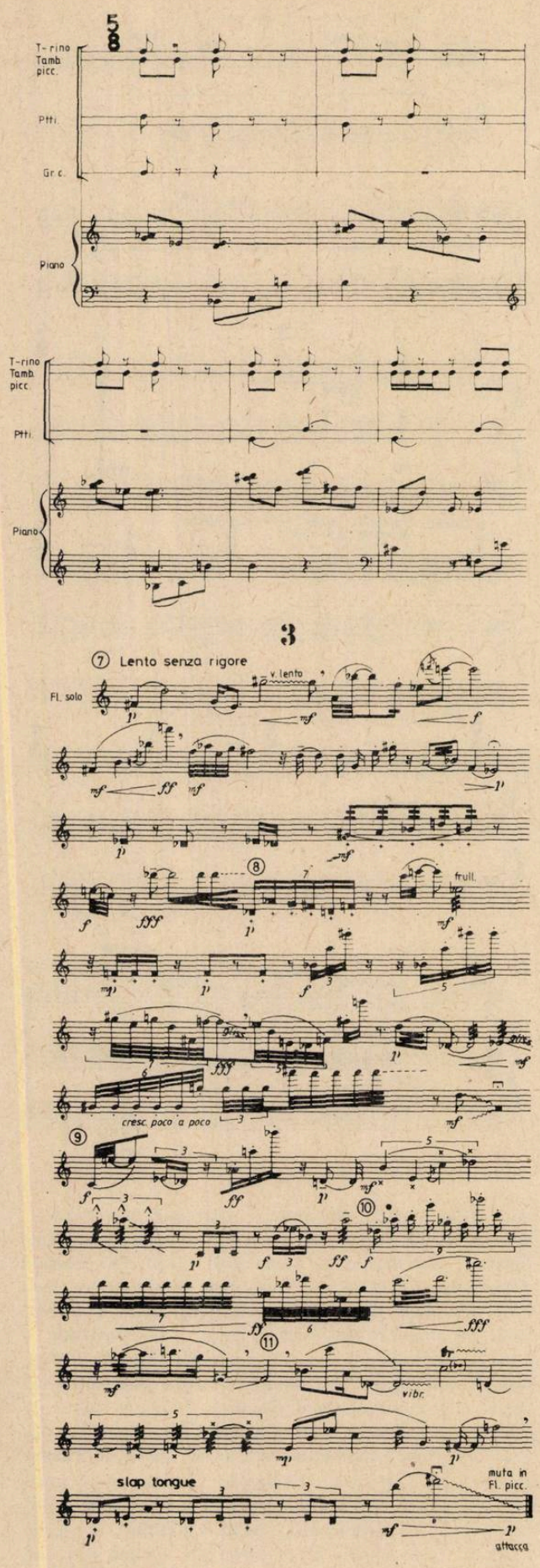
le piano et la percussion. La 3e, *Contrepoint*, toujours une fantaisie libre, est cette fois un dialogue imitatif entre les deux clarinettes (ex. 5). La 4e, *Hétérochromie*, amène un jeu de timbres entre les



(ex. 5)

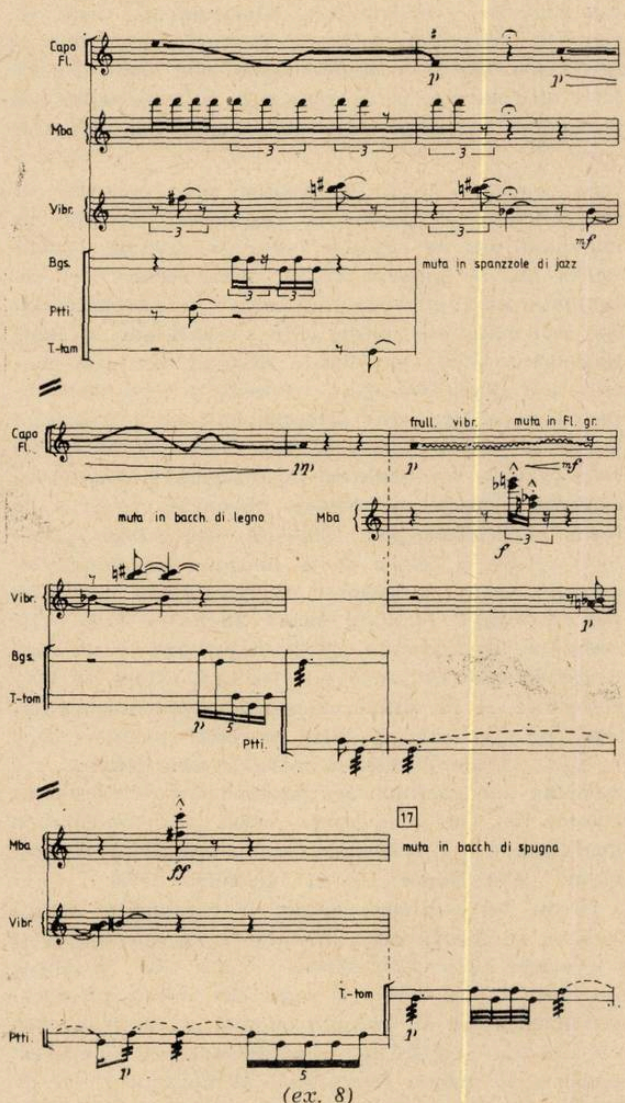
instruments et prend au total l'allure d'une nocturne. La 5e et dernière partie, *Burlesque*, réalise un puissant contraste, à grand effet, avec la précédente et se présente comme une quasi-forme sonate sans traitement. La composition toute entière atteste l'intention de l'auteur de combiner aussi ingénieusement que possible l'écriture sérielle, rigoureuse, avec les rythmes asymétriques et les éléments d'intonation si propres à la musique folklorique roumaine. (ex. 6).

Episode pour flûte, marimba, vibraphone et percussion (1968) comprennent sept parties qui se succèdent selon le principe du contraste d'ambiance et de tempo en même temps que d'après l'importance du rôle de soliste que chaque instrument se dispute. C'est la flûte qui jouit de la grande faveur du compositeur : après les deux premières parties (1. *Rubato* et 2. *Moderamente mosso*), la troisième est un



(ex. 6)
(ex. 7)

Lento, senza rigore dédié à la flûte seule (ex. 7) ; puis, après la 4e partie, *Animato giusto*, suit un *Lento irrealmente*, de fait la 5e partie où le *capo*



(ex. 8)

di Fl. réalise des affets fort expressifs (ex. 8). Mais l'oeuvre semble être conçue à l'instar d'un cercle qui se referme, puisqu'après la 6e partie, *Agitato*, voici la septième et dernière — pas plus longue d'une page — qui ramène dans un *Lento rubato* l'atmosphère du début.

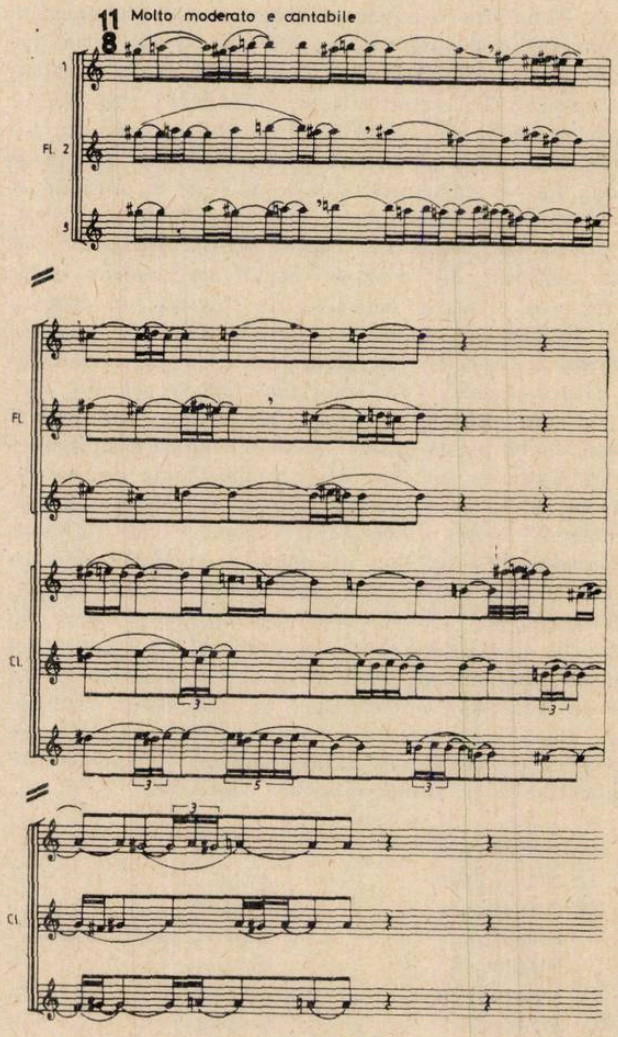
Ecrite en 1975, l'oeuvre — ingénieusement intitulée — *Sinfonii şi Fantezii* pour 7 instruments à vent, piano et percussion, est, de l'aveu même de l'auteur, un hommage à Enesco sous la forme d'une réplique de la *Symphonie de chambre* de ce dernier. En effet, la composition de Herman renferme certaines tournures mélodiques rappelant la partition d'Enesco. Nous attirions tantôt l'attention sur l'intitulé. En vérité, il vous frappe par le maintien, pour le terme de Symphonie, de la forme étymologique sortie d'usage en roumain de *Sinfonie*, de même qu'il est intéressant de relever le recours à la forme musicale également vieille de *Fantaisie ;* l'un et l'autre désignent, conformément à l'intention de l'auteur, sa ferme volonté de garder de profondes attaches avec le passé de la musique pour en faire „du présent" ! S'y ajoute dans le même sens la manière signifiante dont il traite son matériel musical : le langage en est de facture modale, plurisérielle. A tout prendre c'est une composition de la première importance dans l'oeuvre de Vasile Herman, précédant la *Ire Symphonie* avec laquelle elle a des affinités et que d'ailleurs elle prépare.

Sur le premier ouvrage dédié à l'ensemble orchestral, la pièce *Ritornele* (Ritornellos) écrite en 1964, nous nous sommes déjà arrêtés. Y font suite : *Cantilații (Complaintes)*, 1967 ; *Polyphonie* (1968) ; *Postlude* (1971), *Syntagme II* et la *Ire Symphonie* (1976), celle-ci à peine évoquée, *Neanes* (1979) et la *IIe Symphonie „Memorandum"* (1980). C'est sur la *Ire Symphonie* que nous nous attarderons maintenant comme sur l'une des oeuvres maîtresse de Vasile Herman tant par son architecture d'amples proportions que par sa signification dans l'ensemble de sa création musicale. Elle est intitulée en sous-titre : „Sept hypostases phoniques constituant un Neume", ce qui indique dès l'abord son intention d'être un hommage aux formes anciennes, aux origines de la musique et au chant plurivocal ainsi qu'à la technique de l'improvisation propre au folklore sud-est européen. Sur un „corpus" de formules mélodiques modales chromatisées, tirées directement du folklore (10 chants), le compositeur dresse son propre discours. Pour ce faire, il use de ces formules selon des principes mathématiques d'analyse combinatoire et les diagrammes préétablis, jamais les mêmes, assurent à son discours une grande variété. L'ordre d'intervalles des formules lui font déduire aussi une somme de rythmes et de valeurs à durées spécifiques qui se rangent auprès d'un autre „corpus" de formules extraites des rythmes de *doïna* appartenant à d'autres quatre chants. Cet agencement occasionne des passages de liberté rythmique, alternant avec la stricte proportionnalité des rapports de hauteur et durée (notamment dans le premier mouvement de l'oeuvre). Sept mouvements la composent intitulés de manière à dévoiler d'emblée leur signification, chacun de ces titres comportant une référence explicative à la forme musicale concernée :

I. Paraphonia . . .	Prélude
II. Melos-Ethos . . .	Aria
III. Antiphonia . . .	Concerto
IV. Prosodion . . .	Scherzo (en Rondeau)
V. Diaphonia . . .	Fantaisie
VI. Heterophonia . . .	Ricercar
VII. Synthesis	Sonate

Le nombre aussi bien que le caractère spécifique des mouvements justifient le sous-titre de l'oeuvre *(Sept hypostases phoniques...)*, dont l'objet consiste dans la symphonisation des différentes hypostases de phonie ou de polyphonie pour en faire un tout orchestral en sept parties, tels que les chants antiques du grec Terpandre. Il est intéressant également de souligner la plurisignification des mouvements. Ainsi, *Paraphonia* ne porte pas seulement sur des aspects strictement reliés à l'intervalle, mais, en premier lieu, sur la circulation de certaines cellules mélodiques à travers tout l'ensemble phonique ;

de plus, ce mouvement a le rôle d'„introduire" le discours musical fortement structuré. *Antiphonia* renvoie plutôt à une manière antique ou folklorique de chanter par groupes qu'à l'intervalle d'octave désigné comme tel dans la théorie musicale de l'Antiquité. *Prosodion* est, de fait, une danse dionysiaque à refrains, ainsi intitulée afin de suggérer l'emploi de formules prosodiques qui s'entrecroisent en naissant des accents rythmiques et métriques dont le choc est puissant et complexe. *Heterophonia* est conçue dans le sens actuel du terme musical (cf. Vasile Herman, *Structură şi textură...)*, étant définie comme une polyphonie non-imitative, d'essence pleinement libre, comme une élaboration évolutive ayant



(ex. 9)

comme point de départ la figure ou le point sonore en continuelle transformation. Son aspect non-statique s'étend sur un plan strictement horizontal. Le mouvement témoigne en outre de certaines modalités opérant la jonction entre l'hétérophonie et la tissure. Nous avons extrait quelques mesures édifiantes de l'oeuvre (ex. 9). *Diaphonia* est une allusion au *discantus* médiéval aux lignes polyphoniques et *mouvements contraires* disposés „note contre note". Enfin, *Synthesis*, le finale, a l'aspect d'un ample débat des parties l'ayant précédé et constitue une élaboration conclusive au moyen des ordres intervallaires, des rythmes et du coloris déjà employés au travers de la partition tout entière.

L'équipement instrumental y est réduit à l'essentiel avec la prédominance d'instruments dont les sonorités rappellent celles de la musique antique et médiévale. Quant à la percussion, elle relève le coloris instrumental et de plus a le rôle d'évoquer les techniques contemporaines dans l'art de la composition.

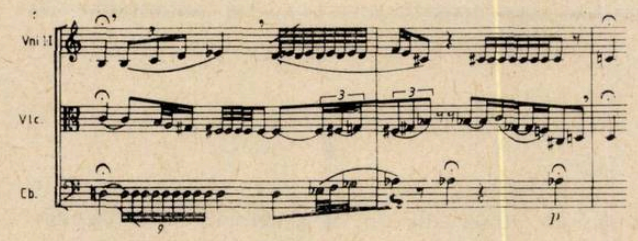
Se penchant sur la composition pour orchestre de son disciple, le professeur Sigismund Toduţă ne manquait pas de signaler certaines relations essentielles qui se laissent établir entre celle-ci et les *Sinfonies et Fantaisies* antérieures ; la corrélation en est tout naturelle puisqu'„elle s'inscrit sur la ligne ascendente suivie par Vasile Herman dans son chemin. Les deux ouvrages explorent le sens de symphonisme et de forme symphonique, en y saisissant quelques nouveau aspects, les deux attribuent un sens cyclique à l'évolution du discours et tous deux, également, usent de moyens phoniques pourvus de traits particuliers pour véhiculer des images poétiques reliées à l'éthos de la musique roumaine. Cependant, la *Ire Symphonie* marque quand même un pas en avant !" Ailleurs encore, au même sujet : „La technique de l'écriture symphonique prouve un haut degré de maîtrise, alors que les proportions de l'architecture et la vision expressive plaident pareillement pour un ouvrage ayant de réelles qualités. Dans ce sens, la *Symphonie* de maître Vasile Herman représente une partition se recommandant d'elle-même comme un opus pleinement réussi, une contribution significative à l'enrichissement du symphonisme roumain". (Cluj-Napoca, le 11 novembre 1976).

Parmi les ouvrages dédiés à l'ensemble instrumental, se trouve aussi *Neanes* (1979), au sous-titre *Variations plurithématiques*. Voici, de nouveau, comment la variation „la seule des architectures traditionnelles qui ait survécu en tant qu'esprit, et qui, en tant que procédé les a précédées parce qu'elle est apparue en même temps que la musique..." — cf. Ştefan Niculescu, *Reflecţii despre muzică* (Réflexions sur la musique), Ed. Musicales, Bucarest, 1980, 183 p., dans l'une des études comprises —, devient le noyau central d'une partition signée „Vasile Herman". Cette fois l'ensemble instrumental se compose de vents et de cordes au nombre total de dix et de trois groupes de percussion. Le titre implique le nom d'une formule d'intonation spécifique des modes byzantins à laquelle le compositeur a trouvé un correspondant modal-chromatique dans le folklore roumain ; cinq autres formules diverses s'y ajoutent, d'où le soustitre qui, de la sorte, se justifie.

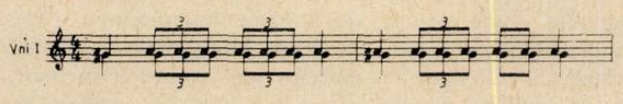
C'est en fait un cycle de 10 variations en succession continue, fondées sur un vaste travail de structuration auquel se plient les formules énoncées ci-dessus. Tous les „thèmes" traversent une véritable table de rythmes, ce qui assure une diversité permanente de la matière musicale. Rythmique et système intervallaire ont, parfois, comme point de départ, l'analyse combinatoire. N'y manquent pas non plus de multiples effets sonores, comme ce fameux *ison* (le son long et tenu du chant byzantin), qu'il soit simple ou combiné, ou bien des glissandi, des

flageolets, certains coloris propres à la percussion et à la harpe, des vibrations lentes, etc. Et le discours ne cesse de s'amplifier jusqu'à la VIIIe variation lorsque la polyphonie structurale atteint neuf voix réelles. Puis, toute cette architecture musicale fond graduellement en revenant au tempo initial ainsi qu'à l'effet premier de l'*ison* combiné.

A la fin, notre étude envisagera le *Concerto pour orchestre à cordes* (1978), l'une des oeuvres les plus

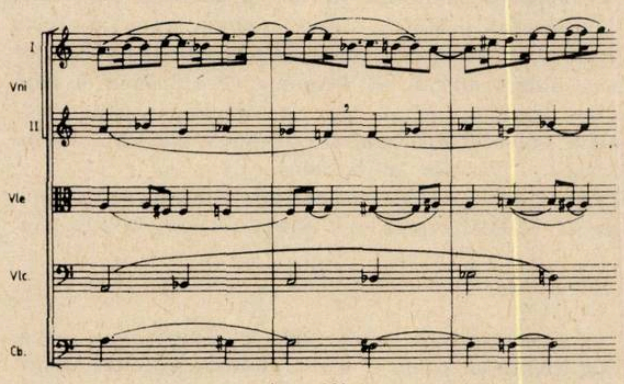


(ex. 10)



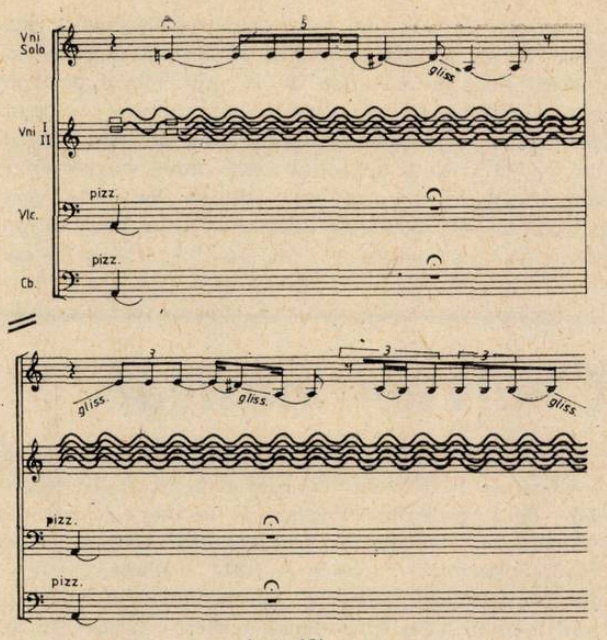
(ex. 11)

réussies de Vasile Herman. Le premier mouvement, *Cîntec lung* (Chant long) — ex. 10 — est suivi par *Descîntec* (Incantation), où alternent un Tempo I *(Animato ma non troppo)* au rythme puissant (ex. 11) avec des passages en *Meno mosso* au caractère éminemment mélodique où la formule des syncopes en chaîne réalise un effet absolument particulier (ex. 12). Le 3 mouvement, *Bocet* (Chant fu-

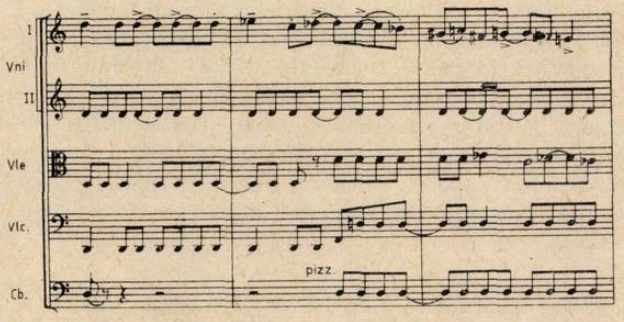


(ex. 12)

nèbre) est l'une des pages les plus belles et les plus expressives que Vasile Herman ait jamais écrites (ex. 13). Fortement contrastant, le 4e et dernier mouvement, *Dansuri* (Danses), clôt l'ouvrage en un rythme de grande vivacité, dans une atmosphère d'éxubérance, de confiance et de force (ex. 14). D'un effet aussi grand est le passage intercalé en „piangendo-libero senza misura" avant l'„à tempo" final terminé en „velocissimo". Les vifs contrastes de tempo, d'atmosphère et de chromatisme — tant entre les quatre mouvements qu'à l'intérieur de chacun (1. les passages de solo avec *tutti* d'une ample harmonie ; 2. l'alternance des passages „meno mosso" avec ceux „à tempo" ; 3. les hauteurs fixes auprès de hauteurs approximatives ; 4. l'intercalation du passage „piangendo", etc., etc.) — représentent quel-



(ex. 13)



(ex. 14)

ques unes seulement des caractéristiques et des vertus artistiques de cette oeuvre.

Nous avons été contraints de ne choisir pour notre étude, afin de les commenter, que les oeuvres les plus significatives de Vasile Herman, étant donné que l'espace prévu ici n'aurait pas permis de nous y étendre davantage. Nous nous sommes donc vue dans la situation de passer outre sa création chorale, outre ses oeuvres pour violon seul ou avec accompagnement, outre ses merveilleuses pages de musique de chambre contenues dans les deux *Quatuors* à cordes (1971, 1977), dans *Syntagme I* (1974) pour cordes et piano, dans le *Trio* pour violon, alto et piano (1979) ou, enfin, dans *Unisono* pour orchestre à cordes (1977). Mais, cela va de soi, leur valeur n'est diminuée en rien par notre absence de mention, elle-même contre notre gré.

Pour conclure notre étude, nous mentionnerons en échange certaines „sorties" couronnées de succès de Vasile Herman sur les podiums du monde avec certaines de ses pages de musique hautement intéressantes : *Cantilații (Complaintes)* fut interprété en Italie, Tchécoslovaquie et Pologne ; *Graphie musicale* le fut aux Pays Bas ; *Episodes* en Grande Bretagne, Pologne et Yougoslavie ; *Sinfonies et Fantaisies*, ainsi que *Trois pièces lyriques* en Allemagne-

Ouest et *Viersuri de dor* (Airs nostalgiques) aux Etats Unis, Allemagne-Est et Italie. Les succès s'ajoutent dans le domaine de la musicologie et n'ont fait que rehausser le prestige déjà acquis à l'étranger, de la recherche musicale roumaine. Ainsi, a-t-il donné à Bayreuth un cours d'esthétique wagnérienne, comme invité des milieux officiels de cette ville.

Créateur et théoricien inspiré, Vasile Herman apporte une substantielle contribution à l'enrichissement du répertoire de la musique roumaine contemporaine et ajoute quelques notables chaînons au patrimoine de la musicologie pratiquée en son pays, sans oublier le moins du monde l'oeuvre d'éducation qu'il poursuit sans trêve parmi les jeunes générations de compositeurs et chercheurs roumains.

(en français par **Colette GHIMPEȚEANU**)

Courrier musical

Le COMPOSITEUR ION DUMITRESCU — maître émérite de l'art vient d'être élu membre correspondant de l'Académie Tiberina de Rome. L'Accademia Tiberina — Istituto di Cultura Universitaria e di Studi Superiori — fondée en 1813 à Rome, est l'une des importantes académies européennes. Y furent et sont membres des littérateurs, poètes, critiques, musiciens, artistes, comédiens, journalistes, scientifiques du monde entier, parmi lesquels Vincenzo Bellini, Antonio Canova, François René de Châteaubriand, Ugo Foscolo, Gioacchino Rossini, Marie Curie, Franz Liszt, Guglielmo Marconi, Benedetto Croce, Ottorino Respighi, Giovanni Papini, Enrico Fermi, Somerset Maugham, Salvadore Quasimodo, Oskar Kokoschka, Juan Miro, Toti d'Al Monte, Gian Francesco Malipiero, Ana Aslan, Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Emil Ghilels, Roman Vlad, Marcello Mastroiani, Constantin Tsatsos.

★

Se référant à la présence de la musique roumaine au Festival „Automne varsovien" — 1981, le critique Olgierd Pisarenko notait dans le „Ruch Muzyczny" :

„Sur la toile de fond standard se détachent deux oeuvres roumaines : l'une d'elles naît chez les auditeurs une satisfaction authentique, l'autre intrigue par son ambiguïté.

Șerban Nichifor, l'auteur de *Dionysos*, se sert de motifs populaires comme la plupart de ses collègues balkaniques. Sans doute, ne s'agit-il pas d'une stylisation naïve ; de la même manière est entretenu le „climat polonais" dans les compositions polonaises des derniers dix ans (Panufnik, Krauze, etc.). C'est d'après leur modèle que furent aussi créés les „climats individuels" dans la musique du „nouveau romantisme". Avec une oeuvre semblable, pastorale et mélancolique, Nichifor professe son appartenence à ce courant.

Tout à fait autre se présente la musique de Nicolae Brînduș, son compatriote. Son *Infraréalisme* est une composition para-théâtrale, produisant une impression de carnaval : parmi les personnages — tels le Poète et la Muse — apparaît aussi le Clarinettiste vêtu «à la turque». Je ne possède pas la clé apte à me dévoiler la signification de cette oeuvre et je ne sais pas si dans la salle se trouvaient des personnes ayant jamais lu Ion Barbu — la source d'inspiration du compositeur —, mais quoiqu'il en soit, l'impression générale qui s'en détache est particulière, puissante".

★

Durant l'intervalle du 20 septembre au 30 octobre 1981, le clarinettiste Florian Popa effectuait une série d'importantes tournées comme soliste dans l'ensemble d'une équipe de théâtre instrumental (Tatiana Popa — piano, Cristian Mihăilescu — ténor, Octavian Greavu — metteur en scène et acteur) mais aussi bien comme membre de la formation „Musica Nova" sous la direction artistique de Mircea Opreanu.

Parmi ces tournées, on relève la participation roumaine au Festival „Automne de Varsovie" où furent présentées des compositions de Șerban Nichifor et de Nicolae Brînduș, puis à Bruxelles et à Gand (Belgique), où s'ajoutèrent aux oeuvres des compositeurs déjà mentionnés des ouvrages de Tiberiu Olah et de quelques autres auteurs bien connus du domaine international de la musique nouvelle.

L'ensemble „Musica Nova" donna trois concerts dans le Luxembourg, cinq autres au Pays Bas et cinq autres encore en Belgique, interprétant à côté d'une musique puisée au répertoire universel classique et contemporain, des oeuvres d'Enescu, Olah, Cazaban, Nichifor et Brînduș.

Ce furent des tournées fertiles témoignant de leur grand succès auprès du public et de la critique.

★

Au mois de novembre 1981, le compositeur Iancu Dumitrescu au piano et le clarinettiste Aurelian Octav Popa donnaient à Vienne à la „Saal der Gesellschaft für Musik" un concert comprenant des oeuvres de Stravinsky, Boulez, Ulrich Lehman ainsi que des pièces de compositeurs roumains. Parmi celles-ci, en première audition mondiale : *Incantations* de Myriam Marbé, *Oroscopo* de Iancu Dumitrescu et *Suggestions* de Octavian Nemescu ; en première autrichienne, étaient présentées *Vritra* de Horia Șurianu, *Cantus Firmus* de Nicolae Brînduș et *Toccata* de A. O. Popa.

Au cours de son séjour à Vienne, le compositeur Iancu Dumitrescu donna une conférence sur l'avant-garde musicale roumaine, illustrant son exposé d'exemples musicaux sur le vif et d'enregistrements.

Concert et conférence jouirent d'intérêt de la part des auditeurs et obtinrent un remarquable succès.

N. B.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

CUPRINS

Telegrama adresată tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, Secretar general al Partidului Comunist Român, Președintele Republicii Socialiste România 1
Pentru triumful păcii 3
Festivalul național „Cîntarea României" — premiile de creație muzicală și muzicologică 5
Premiile Uniunii compozitorilor și muzicologilor pe anul 1981 8

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI"

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Repertoriul liric 10

★

TIBERIU OLAH
Poliheterofonia lui Enescu 13

MUZICIENI ROMÂNI

PASCAL BENTOIU
Baletele lui Mihail Jora 25
MIHAI COSMEI
Mihail Jora — critic muzical 30
MIRCEA CHIRIAC
Precursori și exponenți ai școlii românești de compoziție (I) 32

★

DORU POPOVICI
Ion Dacian 36
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR
(Rubrică realizată de Nicolae Brînduș) . . . 37

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Alfred Hoffman, Theodor Drăgulescu, Mihaela Marinescu, Costin Cazaban, Dan Scurtulescu, Viorel Crețu, Edgar Elian, Gabriel Tomescu, Dumitru Avakian, Luminița Vartolomei, Valentin Petculescu, Valeria Dogaru, Liviu Dănceanu, Ulpiu Vlad, Carmen Stoianov, Fred Popovici, Ovidiu Giulvezan, Cristina Sârbu, Silvian Georgescu 46

RECENZII

ADRIAN RAȚIU
Dan Buciu : *Elemente de scriitură modală* . . 77

VIOREL CREȚU
Romeo Ghircoiașiu : *Studii enesciene* 78
MIHAELA MARINESCU
George Enescu — Scrisori, vol. II 79
GRIGORE CONSTANTINESCU
Mihai Popescu — Repertoriul creației camerale românești 79

PREZENȚE ROMÂNEȘTI PESTE HOTARE

ANTON DOGARU
Turneul ansamblului „Musica nova" 80
EDGAR ELIAN
Centenar Enescu la New York 81
MICHAELA ROȘU
Ecouri ale centenarului enescian 81

DE PESTE HOTARE

NICOLAE BRÎNDUȘ
Rennes, octombrie 1981 82
GEORGE SBÂRCEA
Inaugurarea stagiunii muzicale 1981—1982 la Viena 83
DUMITRU AVAKIAN
Concurs de interpretare muzicală la Geneva 84
SOFIA GELMAN
Bayreuth '81 85

SOMMAIRE

Le télégramme adressé à NICOLAE CEAUȘESCU, secrétaire général du Parti Communiste Roumain et Président de la République Socialiste de Roumanie 1
Pour le triomphe de la paix 3
Le Festival National „Cîntarea României" — les prix pour la création musicale et la recherche musicologique 5
Les prix de l'Union des Compositeurs et des Musicologues pour l'année 1981 8

★

LE FESTIVAL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI"

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
Le répertoire lyrique 10
TIBERIU OLAH
La polyhétérophonie énescienne 13

MUSICIENS ROUMAINS

PASCAL BENTOIU
Les ballets de Mihail Jora 25
MIHAI COSMEI
Mihail Jora — critique musical 30
MIRCEA CHIRIAC
Les débuts du symphonisme roumain . . . 32
DORU POPOVICI
Ion Dacian 36
DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS
(rubrique réalisée par Nicolae Brînduș) . . . 37

LA VIE MUSICALE

Signataires : Alfred Hoffman, Theodor Drăgulescu, Mihaela Marinescu, Costin Cazaban, Dan Scurtulescu, Viorel Crețu, Edgar Elian, Gabriel Tomescu, Dumitru Avakian, Luminița Vartolomei, Valentin Petculescu, Valeria Dogaru, Liviu Dănceanu, Ulpiu Vlad, Carmen Stoianov, Fred Popovici, Ovidiu Giulvezan, Cristina Sârbu, Silvian Georgescu . . . 46

COMPTES RENDUS

ADRIAN RAȚIU
Dan Buciu : *Elemente de scriitură modală* (Eléments d'écriture modale) 77
VIOREL CREȚU
Romeo Ghircoiașiu : *Studii enesciene* (Etudes énesciennes) 78
MIHAELA MARINESCU
George Enescu — Scrisori, vol. II (Georges Enesco — Correspondance, vol. II) 79
GRIGORE CONSTANTINESCU
Mihai Popescu : Repertoriul creației camerale românești 79

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ÉTRANGER

ANTON DOGARU
Tournée de l'ensemble „Musica nova" . . . 80
EDGAR ELIAN
Le Centenaire Enesco à New York 81
MICHAELA ROȘU
Echos des commémorations du Centenaire d'Enesco 81

À L'ÉTRANGER

NICOLAE BRÎNDUȘ
Rennes, octobre 1981 82
GEORGE SBÂRCEA
Inauguration de la saison musicale 1981—1982 à Vienne 83
DUMITRU AVAKIAN
Concours d'interprétation musicale à Genève 84
SOFIA GELMAN
Bayreuth '81 85

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

CRISTINA SÂRBU
Vasile Herman — portrait 86
Courrier musical 96

MUZICA — Nr. 1—2, 96 p. București — Ian.-Feb. — 1982

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. „Informația" — c. 1831

42.416

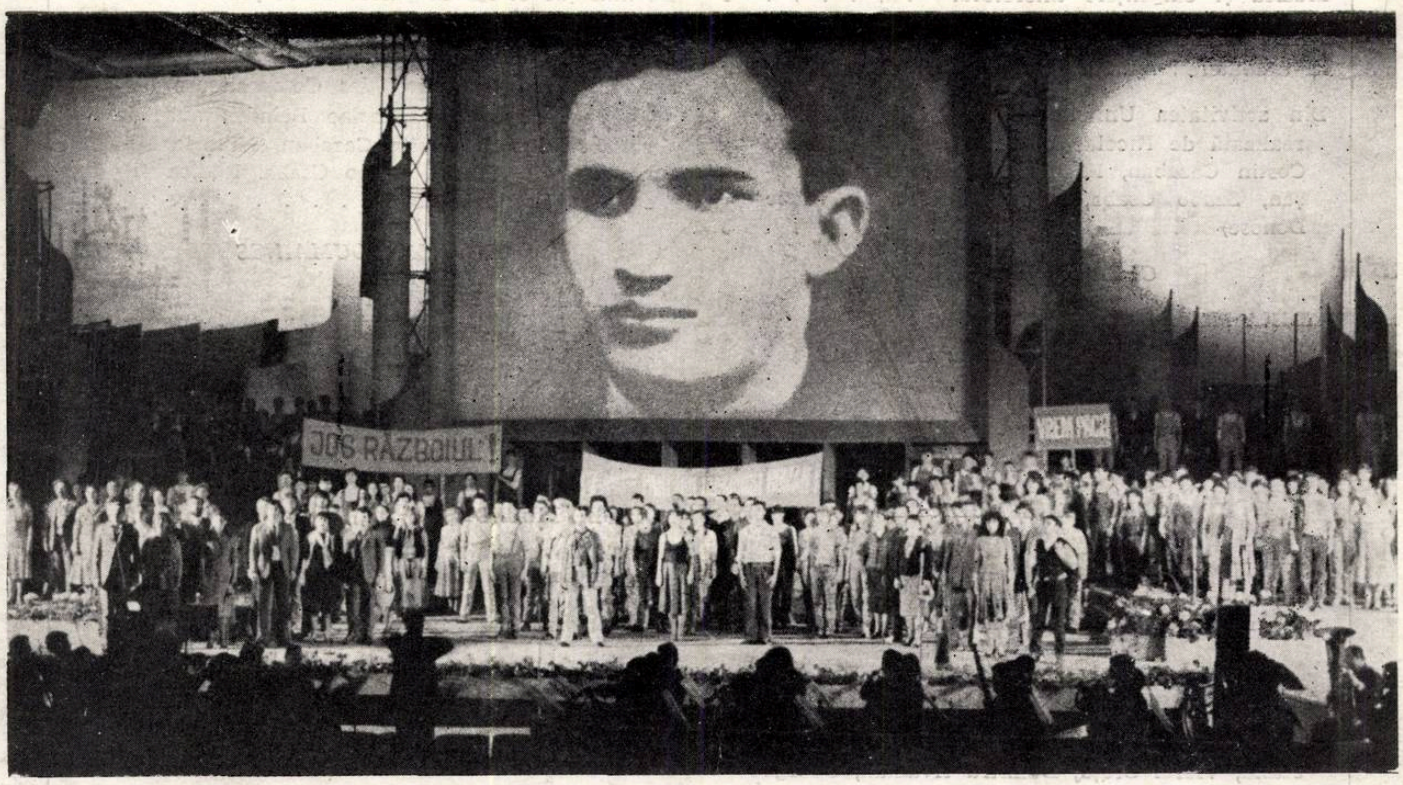
Preț lei 30

3

MUZICA

MARTIE 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



CUPRINS

ANTON DOGARU
Muzica și exigențele tineretului 1

RADU GHECIU
În dezbatere : muzica la radio și televiziune . 3

Din activitatea Uniunii compozitorilor (Rubrică realizată de Nicolae Brînduș în colaborare cu Costin Cazaban, Mihaela Marinescu, Ion Crișan, Szabo Csaba, Rodica Iliescu și Vasile Donose) 5

CREAȚII ROMÂNEȘTI

ALINA MUȘAT-POPOVICI
Madrigale pentru cor a cappella de Cornel Țăranu 9

TITUS MOISESCU
Manuscrisele lui George Enescu 14

CERCETARE MUZICALĂ

MARCEL FRANDEȘ
Aspecte ale dialecticii semiotică — interpretare în creația enesciană destinată viorii 17

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Sorin Vînătoru, Costin Cazaban, Ștefan Cărăpănceanu, Viorel Cretu, Dumitru Avakian, George Sbârcea, Cristina Sârbu 21

RECENZII

VASILE VASILE
Folclor muzical din județul Brăila de Ghizela Sulițeanu 35

MICHAELA ROȘU
Revista ADAM — aniversarea centenarului enescian 36

DESPINA PETECEL
Prezențe românești în R. P. Chineză 37

DE PESTE HOTARE

GEORGE SBÂRCEA
Concerte și spectacole la New York 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

PASCAL BENTOIU
Tudor Ciortea — Portrait 42

SOMMAIRE

ANTON DOGARU
La musique et les exigences de la jeunesse . . 1

RADU GHECIU
La musique à la Radio et à la Télévision . . . 3
Des activités de l'Union des Compositeurs (rubrique réalisée par Nicolae Brînduș avec la collaboration de Costin Cazaban, Mihaela Marinescu, Ion Crișan, Szabo Csaba, Rodica Iliescu et Vasile Donose) 5

ŒUVRES ROUMAINES

ALINA MUȘAT-POPOVICI
Madrigaux pour chœur à cappella de Cornel Țăranu 9

TITUS MOISESCU
Les manuscrits de Georges Enesco 14

RECHERCHE MUSICALE

MARCEL FRANDEȘ
Aspects de la dialectique sémiotique — interprétation dans la création de Georges Enesco . 17

VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Sorin Vînătoru, Costin Cazaban, Ștefan Cărăpănceanu, Viorel Cretu, Dumitru Avakian, George Sbârcea, Cristina Sârbu 21

COMPTES RENDUS

VASILE VASILE
Folclor muzical din județul Brăila (Folklore musical dans le département de Brăila) de Ghizela Sulițeanu 35

MICHAELA ROȘU
La revue *ADAM* — anniversaire du centenaire ENESCO 36

DESPINA PETECEL
Frésences roumaines en R. P. Chinoise 37

À L'ÉTRANGER

GEORGE SBÂRCEA
Concerts et spectacles à New York 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

PASCAL BENTOIU
Tudor Ciortea — Portrait 42

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 3 (354) MARTIE 1982

Muzica şi exigenţele tineretului

„Toate instituţiile şi mijloacele de care dispune societatea noastră socialistă trebuie să acţioneze pentru formarea unui tineret cu înalte calităţi morale şi fizice, constructor conştient al socialismului şi comunismului, apărător de nădejde al cuceririlor revoluţionare ale patriei noastre socialiste".

NICOLAE CEAUŞESCU

(Din cuvîntarea rostită cu prilejul Adunării solemne consacrate aniversării a 60 de ani de la crearea Uniunii Tineretului Comunist şi a 25 de ani de la înfiinţarea Uniunii Asociaţiilor Studenţilor Comunişti din România, Bucureşti, 19 martie 1982.)

Este cunoscut rolul educativ pe care-l are muzica în formarea multilaterală a tineretului. Compozitorii noştri, aparţinînd diferitelor generaţii, au activat întotdeauna, pe acest tărîm, aducînd o contribuţie semnificativă. Urmărind firul creaţiei corale pentru tineret ne putem forma o imagine cuprinzătoare, cu conţinut istoric, politic şi artistic, privind genul, rolul pe care l-a jucat şi pe care-l îndeplineşte în prezent, precum şi evoluţia mijloacelor de exprimare. Ca şi marea direcţie a muzicii noastre corale, cîntecul pentru tineret a pornit din puternica tradiţie făurită cu peste 100 de ani înainte, de către înaintaşi.

Comparînd recente cîntece cum sînt cele prezentate la ediţia a IV-a a „Cîntecului politic" (1981) sesizăm legătura dintre marea majoritate a acestora, continuînd filonul melosului folcloric, şi inspiratele imnuri ale lui Ciprian Porumbescu care au îmbărbătat generaţii de tineri, angajaţi în lupta pentru afirmarea libertăţii şi demnităţii noastre naţionale.

Cu alte cuvinte, marea tradiţie a cîntecului nostru coral patriotic înfloreşte continuu în zilele noastre. Nu cred că este cazul să subliniez necesitatea acestor creaţii corale, începînd cu cîntecele dedicate tinerilor muncitori, studenţilor ostaşilor etc. Socotesc semnificative cîteva idei care mi-au fost sugerate, într-o discuţie de către compozitorul Liviu Comes, un activ susţinător al genului, cu o experienţă considerabilă. „Întregul nostru tineret, observă Liviu Comes, doreşte să cînte ! Tineretul revoluţionar are vocaţia de a cînta, muzica îi deschide inima, îi nutreşte marile elanuri, îl îndeamnă la cele mai măreţe înfăptuiri. Tinereţea este vîrsta poeziei şi a cîntecului. Întregul nostru tineret are nevoie de cîntece care să-l însufleţească, să-l emoţioneze. Este datoria compozitorilor de a dărui tineretului cîntece care să fie ale lui, pe care să le iubească şi care să oglindească cele mai nobile gînduri şi sentimente ale omului zilelor noastre. Se compun multe cîntece pentru tineret, multe dintre ele izbutite şi de o deosebită valoare artistică. Totuşi, prea puţini dintre tinerii noştri cîntă. De ce ? Pentru a cînta nu e suficientă dorinţa spontană de a face acest lucru, mai este necesară obişnuinţa cu cîntecul, gustul pentru muzică, cu alte cuvinte educaţia muzicală. Aceasta trebuie începută la vîrstele mici şi continuată cu perseverenţă în vederea creării deprinderilor de a cînta. Educaţia muzicală se realizează în şcoală, unde trebuie să dispunem de educatori inimioşi şi bine pregătiţi. Şi nu numai în şcoală ! Tineretul nostru de pretutindeni trebuie instruit în permanenţă să cînte şi să înveţe să-şi aleagă cîntecele. Această activitate nu poate fi lăsată la voia întîmplării, ea trebuie să fie coordonată de cadre pricepute, similar de exemplu cu activitatea sportivă a tineretului, care ştim cu toţii că nu se poate desfăşura fără prezenţa unui îndrumător priceput. Este adevărat că tehnica modernă oferă tineretului posibilităţi de receptare pasivă a muzicii, scutindu-l astfel de a mai cînta el însuşi. Aceas-

tă soluție comodă, ca și în cazul sportului, nu poate înlocui practica activă. Poporul nostru a învățat din timpuri străvechi să cînte. Formînd în sînul tineretului nostru obișnuința de a cînta nu facem altceva decît a-l situa pe coordonate firești, proprii atît vîrstei sale cît și poporului căruia îi aparține".

Privind retrospectiv cîteva reușite demne de interes, am găsit mai întîi, un număr de creații scrise cu ocazia mai multor ediții ale Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților, semnate de M. Neagu, G. Grigoriu, G. Derieteanu, C. Romașcanu, R. Paladi, C. Palade, L. Profeta etc. Un concurs organizat de U.T.C., în colaborare cu Uniunea compozitorilor, pe de altă parte, a înscris noi creații primite cu căldură, aparținînd compozitorilor R. Șerban, M. Neagu, V. Timiș, S. Sarchizov, A. Winkler, R. Paladi, V. Donose, G. Grigoriu, Cl. Negulescu ș.a.

Cele patru ediții ale „Cîntecului politic pentru tineret" desfășurate pînă în prezent, au devenit un cadru de stimulare a creației și interpretării unor melodii inspirate. Principalele atribute ale acestora sînt puternica expresivitate, bogăția tematică și varietatea formelor. Din creația de cîntece noi, principalii consumatori, tinerii, au ales desigur lucrările care s-au impus de-a lungul anilor și care, în primul rînd, îi reprezintă și îi satisfac. Mă gîndesc, de pildă, la inspiratele cîntece **Tineret, hai pe șantier** de Gh. Bazavan și **Ne cheamă faptele măreție** de Radu Paladi, scrise pentru ediția a II-a a Concursului (1977), care au fost încununate cu premii și au devenit bunuri cu foarte largă circulație. Ediția a III-a (1979) a consacrat, de asemenea, o lungă listă de cîntece, din care citez doar cîteva : **Tinerețe, utecistă floare** de Gh. Bazavan, **Partid și tinerețe, România** de N. Costin, **Te vom urma, partid iubit** de R. Paladi, **Studenție, zbor înaripat** de I. Miclea, **Sîntem o țară, un șantier** de V. Grigorescu, **Numele patriei** de I. Odăgescu-Țuțuianu, **Noi sîntem țării viitorul** de M. Bădulescu, **Plai de pace, plai de dor** de V. Timiș, **Utecist, fiu al țării, La Congres** de V. Spătărelu etc.

Se poate afirma că, permanent, în activitatea membrilor Uniunii compozitorilor, există preocuparea dedicată cîntecului pentru tineret. M-am gîndit la acest fapt determinat de bogăția de titluri care au fost realizate în ultimii ani de către compozitori, cu ocazia diferitelor evenimente, ca vizite pe platforme industriale, în unități agricole, în școli, unități militare, în urma cărora numărul și valoarea cîntecelor pentru tineret au sporit considerabil. Sînt conținute, în enumerările pe care le fac aspecte de viață, de muncă, poezia, visele, angajamentul, responsabilitatea tinerilor, toate oferind compozitorilor importante surse de inspirație. **Tineretul țării noi** de D. D. Stancu, **Imnul tinereții noastre** și **Uteciștii** de V. Tmiș, **Poartă-mă, gîndule** de D. Popovici, **Tineret comunist** de F. Donceanu, **Pe schele** de I. Vintilă, **Primăvara vieții** de I. Odăgescu-Țuțuianu, **Tinerețe, torță vie** de V. Donose, **Strîns uniții, uteciști** de L. Ionescu, **Tineret liber, comunist** de R. Șerban, **Studenție dragă** de E. Popescu, **Am pornit spre zările albastre** de V. Grigorescu, **Noroc bun, student** de C. Romașcanu, **Tineret din România** de V. Iliuț, **Studenție, flamură de aur** de M. Constantin, **Țară, cîntec de iubire** de Gr. Nica, **Pas voios, tineret** de L. Profeta, **Tineret, cunună de împliniri** de I. D. Chirescu, **Virste de imn, studenție** de I. Vanica, **Noi, Tineret, întreg poporul** de O. Varga, **Imn tinereții** de E. Lerescu sînt creații care vorbesc de la sine, argumentînd atributele pe care le-am sugerat mai înainte, ca aparținînd genului.

Cu alte cuvine, din acest bogat florilegiu de creații, interpreții pot alege. Este adevărat că, în cadrul Festivalului „Cîntarea României", formațiile corale de tineri și studenți parcă s-au mai împuținat, efectul lipsei educației muzicale sistematice din școli neîntîrziind să se manifeste.

Remarcabile sînt împlinirile prilejuite de cea de a 4-a ediție a Concursului „Cîntecul pentru tineret" (1981), chiar în zilele Festivalului aflîndu-se în librării discul editat de Electrecord cu cîntecele selecționate în Finală iar de curînd fiind prezent în standuri și aspectuosul volum **Cîntece pentru tineret** (ediție îngrijită de Nicolae Costin). Cel mai eficient mijloc de difuzare și interpretare este desigur tipărirea promptă și gravarea pe disc, ceea ce s-a realizat în mod exemplar. În acest fel, noile creații **Pe nimb de vulturi** de I. Odăgescu-Țuțuianu, **Ctitorii** de L. Profeta, **Să fii tînăr** de D. Buciu, **Partidului** de N. Costin, **Statornicie** de D. Crăsnaru, **Ani de studenție** de I. Miclea, **Tinerețe, gînd curat** de N. Bucur, **Ev comunist** de D. Bălan ș.a. au pornit rapid spre toate formațiunile existente, creînd condițiile ca aceste lucrări foarte recente să fie prezentate în cadrul primei etape a noii ediții a Festivalului „Cîntarea României". Unul dintre laureații acestui concurs, compozitorul L. Profeta mi-a destăinuit cîteva gînduri pe care le socotesc utile la încheierea acestei succinte treceri în revistă. „Cîntecul de tineret, observă L. Profeta, trebuie să fie în pas cu tineretul, modern, răspunzînd gusturilor acestuia, eliminînd orice element depășit de actualitate, vetust. În acest sens cred că nu trebuie să subapreciem gustul tinerilor, care, în orice caz e mai rafinat decît se crede de obicei. Aceesibilitatea nu trebuie confundată cu melodia primară, tinerii cîntînd cu plăcere și melodii mai rafinate, mai elaborate, în care profesionalismul este evident. În orice caz, noi, compozitorii nu trebuie să uităm resursele folclorice, încă departe de a fi fost folosite intensiv".

Aș adăuga acestor idei pline de interes faptul că este necesară o mai vie preocupare din partea tinerilor compozitori, chemați să continue, pe drumul cîntecului patriotic revoluționar, ceea ce au realizat autori deosebit de apreciați astăzi, aflați în plină maturitate. Așadar, acordînd genului importanța pe care o merită, să încercăm să realizăm cîntece pentru tineret care să dăinue ca flacăra inspiratelor imnuri **Pe al nostru steag** și **Pui de lei.**

Anton DOGARU

In dezbatere: muzica la radio și televiziune

Înaltă tribună a propagandei și educației, scenă larg cuprinzătoare a culturii românești și universale, Radioteleviziunea este pentru arta sunetelor — mai mult decît pentru oricare alta — un instrument privilegiat. Acoperind aproximativ 20% din ansamblul programelor televiziunii și două treimi din cele ale radioului, muzica se adresează unui public extrem de diversificat prin gusturi, capacitate aperceptivă, nivel de instrucție și orizont cultural, un public imens, reprezentînd, potențial, întreaga națiune. Imensă este și responsabilitatea noastră, a celor ce lucrăm nemijlocit în domeniile producției muzicale și difuzării muzicii la radio și televiziune, activitate a cărei desfășurare nu poate fi concepută în afara unei permanente colaborări cu întregul front componistic, muzicologic, interpretativ și pedagogic al țării. În acest spirit al răspunderii comune față de împlinirea vocației formativ-educative a Radiotelevizinii, față de destinele muzicii în general, s-a desfășurat întîlnirea de lucru dintre activul Uniunii Compozitorilor și conducerea Radioteleviziunii. Un larg schimb de idei, o dezbatere curajoasă a problemelor cu care este confruntată astăzi prezența muzicii în general și a muzicii românești în special în programele Radioteleviziunii, un prilej bun pentru clarificarea operativă a unor principii de colaborare, într-un cuvînt dialogul deschis în spiritul criticii constructive a fost caracteristica acestei întîlniri.

Majoritatea participanților la discuții au dat o apreciere pozitivă eforturilor pe care le desfășoară Radioteleviziunea în domeniul muzicii românești în special, atractivității programelor, calității corpului redacțional și artistic ; a reieșit totodată că există posibilități de îmbunătățire a activității Radioteleviziunii și a colaborării ei cu Uniunea Compozitorilor, cu instituțiile muzicale din întreaga țară.

După cum era și firesc, locul central în discuții l-a ocupat preocuparea pentru o cît mai expresivă reflectare în programe a imaginii reale a muzicii românești de toate genurile. Constatînd creșterea continuă a ponderii muzicii originale pe posturile naționale de radio și televiziune, mai mulți vorbitori au sesizat absența din repertoriul înregistrat a unor lucrări — mai vechi sau mai noi — demne de a figura în programe.

Problema este reală și are implicații adînci : este vorba, în ultimă analiză, despre raportul — am zice proporționarea — dinamicii creației cu ritmul posibil al producției muzicale.

Arhiva sonoră a Radiotelevizinii cuprinde un număr impresionant de înregistrări, tezaurizate în ultimii 30—35 de ani. Unele dintre ele au o valoare artistică — și chiar tehnică ! — antologică, altele sînt perimate, iar marea majoritate pot fi considerate drept utile. În ultimii ani s-a trecut la reînregistrarea în stereofonie a celor mai valoroase creații din fondul de aur al muzicii românești (este deci în curs realizarea Planului Național de înregistrări), paralel desigur cu prezentarea noilor creații, care rămîne unul dintre obiectivele de permanență ale Radioteleviziunii, și în primul rînd ale stagiunii proprii de concerte.

Desigur activitatea de înregistrări, cu formațiile proprii și cu cele colaboratoare, poate fi serios îmbunătățită printr-un efort organizatoric și de planificare, așa cum pe drept cuvînt au arătat numeroși vorbitori ; nu trebuie uitat însă că, independent de această creștere, care are o anumită mărime aritmetică, capacitățile de producție și financiare rămîn limitate, în vreme ce volumul creației sporește neîncetat, iar în anumite genuri (îndeosebi muzicile corală și de cameră) într-o proporție geometrică, dacă nu... logaritmică.

Prima concluzie care se desprinde, după părerea noastră, este imperativul unei sporite selectivități, atît din partea secțiilor de gen ale Uniunii, cît și din partea Radioteleviziunii, și tocmai în această direcție se deschid largi pers-

pective de colaborare spre realizarea obiectivului comun — satisfacerea la un nivel mereu mai înalt a sarcinilor educative care revin mijloacelor de comunicare în masă, inclusiv prin intermediul artei sunetelor. Cea de a doua concluzie, o realitate care trebuie cunoscută și acceptată ca atare, decurge, ca o disfuncție, tocmai din continua creștere cantitativă și calitativă a fondului de muzică românească ; într-adevăr, în fața dinamicii mereu ascendente a creației și fondului de înregistrări se află o constantă : numărul de ore-program care se emit pe posturile de radio și de televiziune. Chiar considerînd posibilitatea unei anumite creșteri a timpului acordat creației naționale în dauna celei universale (dar din motive evidente această creștere nu poate fi decît extrem de măsurată), este evident că, pe măsura creșterii fondului repertorial, în termeni statistici prezența în programe a fiecărei lucrări și a fiecărui autor în parte vor fi tot mai rare ! În practică, sîntem însă adversarii hotărîți ai oricărei nivelări și activitatea redacțională va avea a se confrunta în viitor cu tot mai dificile probleme de ierarhizare valorică, desigur în afara oricăror discriminări de stil, mijloace, generație sau grupare artistică. Corpul redacțional al Radioteleviziunii și-a făcut un titlu de onoare din capacitatea de obiectivare în judecățile de valoare exprimate prin deciziile de înregistrare și difuzare, dar și în această direcție autoritatea profesională a Uniunii Compozitorilor poate acționa atît în colaborare cu Radioteleviziunea, cît și în propriile sale rînduri, printr-un proces continuu de clarificare axiologică. Numai prin realizarea — între factorii de creație și cei de difuzare — a unui consens asupra criteriilor de valoare se poate asigura creșterea firească a repertoriului și reflectarea justă în emisiuni a ceea ce reprezintă muzica românească de astăzi și trecutul ei.

Dacă în radiofonie situația repertoriului înregistrat poate fi apreciată ca satisfăcătoare, în domeniul televiziunii se impune cu tot mai multă stringență înregistrarea în condiții artistice demne de semnificația și de exigențele actuale ale publicului a creațiilor partiturilor fundamentale ale muzicii românești.

Experiența centenarului enescian, care a prilejuit realizarea unor emisiuni de performanță în domeniul simfonic, cameral și în cel al operei, este un model incitant pentru continuarea unui ritm și a unui nivel superior al producției muzicale de televiziune în toate genurile. În conexiune firească cu această problemă a producțiilor de performanță, apare și necesitatea intensificării preocupărilor — atît din partea compozitorilor cît și din partea realizatorilor de radio și mai ales de televiziune — în vederea creației destinată mijloacelor de comunicare în masă. Tradiția glorioasă creată prin opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu (distinsă în 1968 cu Premiul Unic al prestigiosului concurs „Prix Italia") merită din plin a fi prelungită prin noi creații cu specific audio-vizual. Dacă în anii din urmă Radioteleviziunea s-a constituit într-un dinamizator factor de impulsionare a creației în domeniile de maximă audiență socială — cîntecul patriotic și muzica ușoară — preocupări similare au lipsit din păcate în „genurile mari" și este cert că îndeosebi în operă, operetă și balet creația de radioteleviziune poate determina apariția unor lucrări de înaltă semnificație artistică.

Discuțiile au reliefat prețuirea pe care profesioniștii muzicii o acordă Radioteleviziunii ca mijloc de maximă eficiență potențială în acțiunea educației muzicale permanente. Subliniind succesele actuale (îndeosebi „Serata muzicală TV" realizată de Iosif Sava și unele emisiuni radiofonice — iar în ceea ce ne privește atragem atenția asupra excepționalei ținute muzicale și de nivel intelectual a ciclului radiofonic „Muzica — univers uman", realizat de compozitorul Ștefan Zorzor), mai mulți vorbitori au insistat asupra sporirii funcției formative, sugestia perfecționării actualului sistem de emisiuni educative într-o „Universitate Muzicală Radio și de Televiziune" fiind fără îndoială demnă de reținut, ca și dezideratul ameliorării informației asupra evenimentului muzical.

Ca un autentic leitmotiv al dezbaterilor ne-a apărut preocuparea pentru ameliorarea *calității muzicale*, în accepția cea mai cuprinzătoare a noțiunii. Referirile din această sferă de idei — fie ele la autenticitatea materialelor folclorice sau la calitatea formațiilor de amatori, la standardul tehnic-artistic al înregistrărilor sau la necesarele performanțe superioare ale formațiilor muzicale ale Radioteleviziunii — reprezintă tot atîtea teme de meditații care vor conduce cu necesitate la adoptarea de măsuri pentru îmbunătățirea activității.

Moment semnificativ în permanentul dialog de lucru dintre Radioteleviziune și Uniunea Compozitorilor, această întîlnire s-a soldat cu rezultate pozitive în „banca de idei" a redacției de specialitate și, sperăm, și cu un îndemn pentru creatori și muzicologi de a contribui în continuare la marele efort de informare, propagandă, cultură și instrucțiune pe care îl întreprind mijloacele de comunicare în masă. Consfătuirea a reliefat cu pregnanță că dacă muzicienii au nevoie de Radioteleviziune pentru a-și transforma fapta creatoare în realitate sonoră, Radioteleviziunea la rîndul ei există ca primă instituție muzicală a țării numai prin aportul continuu al creatorilor, muzicologilor, artiștilor profesioniști și amatori. În spiritul unei colaborări de reciprocă exigență, muzicienii și lucrătorii Radioteleviziunii au deschise perspectivele acelor realizări de înaltă ținută pe care le așteaptă toate categoriile publicului nostru.

Radu Gheciu

Din activitatea uniunii compozitorilor

UN NOU CENACLU

La invitația C.J.C.E.S. Vrancea, o delegație a Uniunii compozitorilor din R. S. România formată din dr. Petre Brâncuși, președinte, Laurențiu Profeta — secretar, Florin Comișel, Ștefan Andronic, Constantin Romașcanu, Nisolae Brînduș și Viorel Munteanu, compozitori, au efectuat o vizită de lucru în județ între 23—25 ianuarie 1982.

Delegația a fost primită de tovarășa Mina Covaci, secretar al Comitetului județean P.C.R. Vrancea. Însoțiți de tovarășul Alexandru Crihană, șef de secție al Comitetului județean P.C.R. Vrancea și de tovarășa Georgeta Carcadia, președinte al Comitetului județean de Cultură și Educație Socialistă Vrancea, oaspeții au asistat la o serie de manifestări artistice la Școala generală nr. 9 Focșani, școală cu profil de muzică și arte plastice, la Teatrul de Stat, unde au ascultat o serie de formații instrumentale și corale („Pastorala", „Milcovul", Corul școlii generale nr. 8 și 9, formația de muzică ușoară „Stelele", etc.) și au vizionat programe oferite de corul de copii din Odobești (pregătit cu mare dăruire de învățătorul Virgil Mantale) și de Ansamblul folcloric din comuna Năruja — de mai multe ori laureat în Festivalul Național „Cîntarea României", condus cu autoritate de învățătorul Nicolae Popescu, directorul căminului cultural. Oaspeții au luat parte la festivitățile legate de aniversarea Unirii Principatelor Române ce s-au desfășurat în Piața Unirii din Focșani, încununate de o grandioasă Horă a Unirii ce cuprinde în fiecare an întreaga populație a orașului. Cu prilejul acestei vizite s-a constituit în Focșani *Cenaclul de creație* al muzicienilor din județ sub patronajul Uniunii compozitorilor din R. S. România, într-un cadru festiv, sărbătoresc, la care au luat parte principalii activiști pe tărîmul artei muzicale ai județului : profesori, dirijori de cor, ansambluri vocale și instrumente, melomani. În biroul cenaclului au fost aleși profesorii Dumitru Săndulache — secretar (un animator de seamă al vieții muzicale focșenene), Ecaterina Turcu și Nicolae Jurjiu, profesori, membri.

N.B.

Întîlnire cu dirijorii orchestrelor simfonice

Răspunzînd necesității unei informări mai prompte, adecvată realităților concrete ale ansamblurilor simfonice din întreaga țară, Uniunea Compozitorilor a organizat la București, în luna ianuarie, o întîlnire cu dirijorii colectivelor orchestrale din mai multe centre muzicale. S-a avut în vedere un schimb de opinii privind necesarul și disponibilul de lucrări simfonice, corelarea producției componistice cu posibilitățile existente la orchestrele simfonice. Stă în îndatoririle Uniunii Compozitorilor să asigure un schimb de informație reală, o legătură mai intimă a compozitorului cu viața, cu specificul activității, cu particularitățile unui centru cultural sau altul, într-o tradiție care consemnează, spre pildă, ca lucrări de referință *Simfonia Ploieșteană* de Paul Constantinescu, *File de letopiseț* de Dumitru Bughici, *Imagini din Reșița* de Walter Mihai Klepper și altele. S-a relevat, cu această ocazie, necesitatea unei mai dinamice și informate circulații a partiturilor românești, față de cea asigurată pînă acum de direcția de specialitate din Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Schimbul de opinii a subliniat că, adesea, cerințele de instrumentar și problematică tehnică a unor lucrări sînt nerealiste, raportate la disponibilități, în schimb, nu este acoperită, la un înalt nivel calitativ, cerința de partituri mai simple, mai accesibile, cu o tematică vibrînd la diferitele evenimente social-politice sau istorico-culturale.

Întîlnirea nu s-a menținut doar la nivel teoretic, ci s-au ascultat lucrări și prezentat partituri în scopul cunoașterii creațiilor recente. În acest sens, ocazia la care ne referim este doar prima dintr-o suită de asemenea contacte pe care Uniunea Compozitorilor intenționează să le organizeze cu regularitate.

C. Cz.

CENACLURI

La 11 ianuarie 1982 a avut loc în Sala Studio a Ateneului Român un cenaclu al Uniunii compozitorilor cu tema „Probleme actuale ale relației dintre creație, interpretare și captarea sunetului", susținut de compozitorii Florin Bogardo, Dumitru Capoianu și Adrian Enescu. S-a trecut în revistă evoluția înregistrării sunetului de la origini și pînă în prezent cu exemplificări concludente (Florin Bogardo). Compozitorul Dumitru Capoianu și-a expus unele experiențe personale în domeniu (fragmente din muzici de film din ultimii 30 de ani). Adrian Enescu s-a referit la tehnici mai noi de sinteză a sunetului prezentînd și un minisintetizator Moog. A fost un prilej binevenit de luare de contact cu tehnicile actuale de înregistrare și transformare a sunetului, asis-

tența răsplătindu-i pe referenți cu binemeritate aplauze. La discuții au luat cuvîntul compozitorii H. Mălineanu și Laurențiu Profeta.

N.B.

Propunîndu-și audiția unor noi lucrări simfonice, Cenaclul din 18 ian. 1982, prezentat de compozitoarea Liana Alexandra, a realizat un montaj sonor alcătuit din cele mai reprezentative creații simfonice ale anului 1981 : *Simfonia a V-a* de Pascal Bentoiu, *Simfonia concertantă pentru cvartet de coarde și orchestră* de Dumitru Bughici, *Simfonia a II-a „Opus dacicum"* de Ștefan Niculescu, *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, *Armonii IV* de Tiberiu Olah, *Simfonia a XIII-a „Simfonia solemnis"* (dedicată centenarului nașterii lui George Enescu) de Wilhelm Berger, *Simfonia I „Armonii simple"* de Corneliu Dan Georgescu, *Patru dimensiuni în timp VII* de Octavian Nemescu, *Ipostaze II pentru clarinet și orchestră* de Adrian Iorgulescu, *Concertul pentru vioară și trei grupe de instrumente* de Cristian Misievici, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Liana Alexandra. Fragmentele muzicale alese, precedate de o prezentare concisă și precisă asupra stilului fiecărei lucrări, au avut darul de a contura o imagine concludentă a stadiului actual al creației simfonice românești, a unității unei gîndiri muzicale mature, a unor personalități creatoare de mare forță, care dau profil caracteristic școlii muzicale românești, fapt ce a reieșit și din dialogul-dezbatere care a urmat audiției.

Cenaclul din 25 ian. 1982 a avut ca temă : *Muzici arhaice, muzici clasice, muzică românească*. Documentata și deosebit de interesanta prelegere asupra subiectului, susținută de compozitorul Aurel Stroe, a interesat atît prin nivelul prezentării cît și prin ineditul fragmentelor sonore ilustrative (Burundi, Africa centrală și estică, Tibet, India etc.), comparat cu universul sonor al gîndirii muzicale românești.

Cenaclul secției de operă și balet din 1 febr. 1982 și-a propus prezentarea și audierea unor noi creații de gen : baletul *Miorița* de Carmen Petra-Basacopol pe un libret de Oleg Danovschi și opera-feerie pentru copii *Crăiasa zăpezii* de Liana Alexandra, după povestea lui H. C. Andersen. Lucrări care s-au bucurat, în anul 1981, de aprecieri elogioase atît în țară cît și peste hotare, baletul și feeria audiate în cadrul cenaclului au demonstrat valoarea artistică la care se află în prezent creația românească de operă și balet în genuri atît de dificile cum sînt opera pentru copii și baletul cu tematică filosofică, și atît de necesare în repertoriile de spectacole — fapt subliniat și de cei prezenți prin luări de cuvînt.

M.M.

CLUJ-NAPOCA

La 14 decembrie 1981 a fost audiată în cadrul unui cenaclu al Filialei lucrarea „Variațiuni pe un cîntec popular de V. Timariu. În cadrul ediției I-a a „Festivalului Doinei" s-a desfășurat în sala Studio a Conservatorului „George Dima" un simpozion în care au prezentat comunicări I. Szenik, I. Herțea, Tr. Mîrza și V. Medan. La 11 ianuarie 1982 în cadrul unui cenaclu au fost prezentate lucrări ale compozitorilor ieșeni Cristian Misievici și Viorel Munteanu. Cenaclul din 18 ianuarie a avut ca temă : „Creativitatea și receptarea muzicii". Referatul a fost susținut de prof. dr. Șt. Angi. La 25 ianuarie a fost audiată lucrarea „Parada jucăriilor" de H. Bela.

TIMIȘOARA

La Timișoara, în prezența unei delegații a Uniunii compozitorilor formată din Mircea Chiriac și Gheorghe Firca, a fost analizată activitatea biroului și a membrilor Filialei subliniindu-se participarea lor la acțiunile din cadrul Festivalului Național „Cîntarea României".

La 25 ianuarie 1982 a fost organizat un *Medalion Mircea Popa* spre cinstirea memoriei unuia dintre cele mai proeminente personalități artistice timișorene. Au vorbit muzicologul Doru Murgu și muzeograful Rodica Giurgiu. Au fost audiate Simfonia I-a, Rapsodia și 2 madrigale : *Dorul dor* și *Somnul*, lucrări de referință din creația compozitorului.

TÎRGU MUREȘ

Din activitatea Filialei Uniunii compozitorilor din Tg. Mureș notăm :

Un cenaclu a fost dedicat prezenței muzicii românești în Festivalul „Cîntarea României", ediția a III-a. Compozitorul Kozma Matei a ținut în cadrul Bibliotecii județene din Tg. Mureș două expuneri, pe tema Musorgski și Enescu—Bartók, cu ocazia centenarului celor trei mari compozitori. Compozitorul Birtalan Iosif a organizat jubileul de 75 de ani al căminului cultural din Sîngeorgiu-Mureș și a îndrumat corurile căminelor culturale din Ceauș-Mica și Valea Lungă. A fost analizată,

în cadrul unui cenaclu, creația compozitorilor, membri ai Filialei, realizată în semestrul II al anului 1981.

N.B.

PLOIEȘTI

Cele cinci premii republicane pentru creație și opt pentru interpretare, obținute la Festivalul Național „Cîntarea României", ediția a III-a, reprezintă cartea de vizită cu care se prezintă membrii cenaclului muzical „Paul Constantinescu" în viața muzicală prahoveană.

Se audiază lucrări, se fac dezbateri, cu discernămînt și responsabilitate, se fac planuri de viitor, se perfectează noi întîlniri cu compozitori membri ai Uniunii compozitorilor, se stabilesc sarcini pentru fiecare membru al cenaclului. Iată în cîteva cuvinte în ce constă munca și activitatea de cenaclu a muzicienilor prahoveni. Firește că, sub această succintă prezentare se află un plan de muncă, coordonarea serioasă, ordonată a președintelui cenaclului compozitorul Florin Comișel, a secretarului cenaclului Leonida Brezeanu și a celor doi vicepreședinți Alexandru Bădulescu și George Petrescu. Fișele de creație ale fiecărui membru al cenaclului se îmbogățesc simțitor cu noi creații, cu noi participări ca membri în jurii, ca îndrumători de formații artistice de amatori sau ca interpreți.

Viața țării este viața noastră, a fiecăruia dintre noi, iar evenimentele cele mai importante nu s-a putut să nu-și găsească ecou și în creația muzicală a compozitorilor prahoveni: nu mai departe decît vibrantul apel pentru pace lansat de secretarul general al partidului tovarășul Nicolae Ceaușescu întregii lumi, apel care ne-a emoționat și ne-a făcut să reflectăm mai adînc la nevoia vitală de pace, apel care a înflăcărat imaginația creatoare a compozitorilor prahoveni ce au dat la iveală lucrări corale cum ar fi : „Cîntec de pace", „Sub steagul păcii" și „Lăsați-ne copilăria" de Gh. Neagu, „Pace, tinerețe, omenie" și „Frumos pămînt" de Huba Bertalan, „Cîntec de pace" de Leonida Brezeanu, „Eroilor țării" de Horațiu Alexandrescu și „Noi vrem pace" de Mircea Vasilescu.

Această a III-a ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" a înscris pe lista laureaților multe din numele muzicienilor prahoveni : George Petrescu, Leonida Brezeanu, Huba Bertalan, Gh. Neagu, Dumitru Moțatu, Florin Fane, Fiorela Tica.

Și nu putem să nu amintim despre ultima inițiativă a membrilor cenaclului muzical „Paul Constantinescu", care s-a concretizat într-un emoționant concert omagial — compozitorul și dirijorul George Petrescu, membru al cenaclului, a împlinit 75 de ani de viață și 60 de ani de activitate, prilej cu care a fost sărbătorit împreună cu Filarmonica pe care cu ani în urmă a condus-o ca director și dirijor.

Viața cenaclului muzical prahovean „Paul Constantinescu" este plină, reală, puternic angajată în realitatea contemporană, străbătută de bucuria creației.

Rodica ILIESCU-GEORGESCU

Lucrări prezentate la birourile secțiilor de creație

La Biroul secției de operă și balet : Sabin Pautza — *Poveste de dragoste,* comedie muzicală în două acte pe un libret de Adrian Munțiu.

La Biroul secției de muzică simfonică și de cameră : Dumitru Bughici — *Amintiri,* patru piese pentru pian și *Fantezie pentru marimbafon* (vibrafon) *solo ;* Violeta Dinescu — *Anna Perenna,* piesă simfonică (3,0,0,0 ; 4,2,2,0 ; perc. I — 2 tam-tam, 3 tom-tom, 2 piatti, campane, timp. ; perc. II — marimba, xil., 2 piatti, bongos ; corzi).

La Biroul secției de muzică corală : Doru Popovici — *Omagiu lui Eugenio Montale,* madrigal dezvoltat pe versuri de Martha Popovici ; Alexandru Velehorschi — *Statuia lui Ștefan (Într-un apus de soare)* pe versuri de Mihai Codreanu ; Zaharia Popescu — *Monument 1907,* pe versuri de Virgil Carianopol ; Aurel Giroveanu — *Fruntea României* pe versuri de Corneliu Vadim Tudor ; Laurențiu Profeta — *Cîntec românesc de pace* pe versuri de Dumitru Dănău ; Liviu Borlan — *Flori dalbe de pace* pe versurile compozitorului ; Vinicius Grefiens — *Din bătrîni, din oameni buni (De urare* din ciclul de *Urări și datini)* pe versuri populare ; Peter Vermessy — *Imn de pace* pe versuri de Szilàgyi Domokos ; Ioan Alexandrescu — *S-a ridicat un monument* pe versuri de P. G. Gorun ; Vasile Spătărelu — *Leagăn fericirii noastre* pe versuri de Corneliu Sturzu.

M.M.

Lucrări simfonice și vocal-simfonice intrate în biblioteca de împrumut a uniunii compozitorilor

Liana Alexandra — *Simfonia a III-a „Diacronii"* (3,3,3,3 ; 4,4,4,1 ; perc. I — 2 timp., piatto grande, vibrafono, tamb. basco ; perc. II — 2 timp, piatto medio, campane, tamb. basco ; Perc. III — Gr. cassa, piatto piccolo, marimba, tamb. basco ; corzi).

Adalbert Winkler — *Spații maramureșene* (2,2,2,2, ; 4,2,2,1 ; ptti, tamburo, Gr. cassa, tom-tom, timp., trgl. ; pian ; corzi).

Petre Brâncuși — *Cîntec nou de primăvară*, pentru cor și orchestră, pe versuri de Nicolae Coman (3 fl., 3 trp., sogn., tamb-no, cel., arpa, Glock., chit. electrică, chit. bas, orgă electronică).

M.M.

Bilanț și perspective în critica muzicală

Colegiul Criticilor Muzicali de pe lîngă Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică — A.T.M. din al cărui Secretariat fac parte muzicologii Smaranda Oțeanu — secretară, Dumitru Avakian, Alfred Hoffman, Costin Cazaban, Luminița Vartolomei, Vasile Donose, Iosif Sava și Doru Popovici s-a impus în ultimii ani printr-o serie de inițiative remarcabile ce i-au conferit un rol activ în dinamizarea vieții muzicale românești și în stimularea activității muzicale interpretative îndeosebi în rîndurile tinerilor muzicieni.

Obiectivele activității colegiului criticilor muzicali, activitate sprijinită cu dăruire și competență de Conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste, privesc direct dezvoltarea unor aspecte importante ale vieții muzicale românești, precum organizarea de simpozioane, mese rotunde, ateliere dezbatere etc., depistarea, stimularea și îndrumarea talentelor tinere, inițierea, în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste și în colaborare cu Comitetele județene pentru Cultură și Educație Socialistă, a unor festivaluri muzicale dedicate tinerilor muzicieni, organizarea de manifestări în zone și localități în care nu activează instituții artistice profesioniste cu caracter permanent, stimularea activității muzicale de amatori și a criticii muzicale ca fapt educativ în procesul complex de formare a omului nou.

Impulsionarea interesului și a capacității creatoare a maselor, orientarea gustului public spre valorile autentice ale artei muzicale, componistice și interpretative, efortul permanent de clarificare a aparatului conceptual și noțional în sensul accesibilizării și optimizării limbajului critic sînt de asemeni preocupări și obiective ale Colegiului Criticilor Muzicali.

Activitatea desfășurată în anul 1981, a cuprins un evantai bogat de acțiuni și realizări :

2 februarie — Atelier-dezbatere : „George Enescu în viața muzicală a țării" — în pregătirea manifestărilor prilejuite de centenarul nașterii compozitorului.

9 februarie — Atelier-dezbatere : „Critica muzicală și formarea profesională a tinerilor interpreți".

16 februarie — Prezentarea în premieră în cadrul concertelor „Gala Scînteii" a oratoriului „Strigoii" de George Enescu cu participarea formației „Ars Nova" conduse de compozitorul Cornel Țăranu.

22—29 martie — Organizarea, în colaborare cu Comitetul județean pentru Cultură și Educație Socialistă Covasna, la Sfîntu Gheorghe, a Festivalului „Primăvara muzicală" în cadrul Centenarului Enescu—Bartók.

26—29 martie — Organizarea împreună cu Comitetul Județean pentru Cultură și Educație Socialistă — Sibiu și Casa de cultură a tineretului a „Festivalului de jazz 1981".

13 aprilie — Organizarea, la Iași, împreună cu Conservatorul „George Enescu" a unei manifestări intitulată „Tineri compozitori ieșeni".

15 aprilie — Concert extraordinar „Mozart" în ciclul „Gala Scînteii".

21—23 aprilie — A III-a ediție a Festivalului „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, în colaborare cu C.J.C.E.S. Vîlcea și Societatea „Prietenii muzicii" din localitate.

15 mai — Organizarea în cadrul celei de a IV-a ediții „Gala Scînteii" a unui „Recital extraordinar de muzică și poezie" cu participarea lui Dan Iordăchescu și Ion Marinescu.

2—4 iunie — Organizarea la Bușteni — în colaborare cu C.J.C.E.S. Prahova, a celei de a III-a ediții a Festivalului „Tineri dirijori".

17 iunie — Conferință de presă cu baletul regal din Flandra — Belgia.

22—24 iunie — Organizarea în cadrul Festivalului „Cîntarea României" și în colaborare cu C.J.C.E.S. Vrancea, a „Primului panoramic românesc de balet contemporan" și a colocviului „Coregrafia românească, azi".

4—6 iulie — Organizarea împreună cu C.J.C.E.S. Constanța și Teatrul liric din Constanța, a celei de a II-a ediții a *Galei tinerilor concertiști.*

3—6 iulie — Organizarea în cadrul vacanțelor muzicale la Piatra Neamț a unui seminar de critică muzicală cu tema „Critica și promovarea valorilor autentice ale muzicii".

17—19 august — Organizarea la Tescani a Festivalului „Enescu — Orfeul moldav", în colaborare cu C.J.C.E.S. Bacău.

16—26 septembrie — Organizarea, la București a 7 întîlniri-dezbatere cu formațiile străine prezente în festivalul „George Enescu".

15—17 noiembrie — Organizarea în colaborare cu C.J.C.E.S. Prahova a „Galei tinerilor concertiști" la care și-au dat concursul Filarmonica din Ploiești și Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

2 decembrie — Deschiderea ciclului de concerte „Gala Gaudeamus" în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București.

Iată, desigur incomplet bilanțul unei activități susținute prin care criticii muzicali și-au înscris aportul lor la dezvoltarea și înflorirea artei noastre muzicale.

Planul pe 1982, al activității Colegiului Criticilor Muzicali relevă pe de o parte continuarea unor acțiuni cum sînt, de pildă, festivalurile tinerilor muzicieni (cîntăreți, instrumentiști, dirijori, compozitori) urmărindu-se permanentizarea acestora ca modalități necesare de lansare a noilor talente, iar pe de altă parte inițierea unor noi activități, care să permită o aprofundare continuă a problematicii estetice, filozofice și muzicologice a vieții noastre muzicale, apropierea sistematică a marelui public de valorile autentice ale muzicii ca una din condițiile importante pentru ridicarea pe o treaptă superioară a nivelului de civilizație spirituală al națiunii noastre socialiste.

Vasile DONOSE

Madrigale pentru cor a cappella de Cornel Țăranu

Prezența în Editura Muzicală a *Madrigalelor* de Cornel Țăranu (București, 1978) ne prilejuiește bucuria reeditării cîntatului gen renascentist în plin secol al muzicii ce tinde mai mult ca oricînd spre abstracțiune, venind tocmai de la un compozitor ce pare a ilustra fraza lui Schopenhauer, potrivit căreia „muzica e un exercițiu ascuns de metafizică al sufletului care nu știe să filosofeze".

Cornel Țăranu ne oferă opt madrigale scrise pe versurile unor poeți ce alcătuiesc o fericită familie spirituală : Jozsef Attila, Lucian Blaga, Ion Vinea, Ady Endre, versuri ce etalează o gamă a sentimentelor, începînd cu proiectarea iubirii asupra întregului univers, trecînd prin regretul pentru clipa lăsată neîmplinită, încheind cu iubirea depășind limita biologicului.

Să revenim însă la autorul muzicii, care și-a exprimat opțiunea pentru aceste versuri. Îl regăsim printre compozitorii generației medii, în serioasa tradiție a școlii muzicale clujene, alături de alți muzicieni de renume : Emil Simon, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Eduard Terenyi, Adrian Pop — toți purtînd peste ani amprenta aceluiași maestru : Sigismund Toduță.

Numele lui Cornel Țăranu se asociază termenului de creație originală, compozițiile sale definindu-se prin două trăsături stilistice dominante — cea de *parlando rubato,* purtînd reminiscențe ale stilului doinit enescian, din a cărui tratare s-au născut acele stări onirice, cu tentă de fabulos, de fantastic, ce ne transportă într-un plan al inefabilului și cea de *parlando giusto,* cu un ritm purtător de vigoare, ce l-a condus pe autor spre genul toccatei instrumentale.

Cornel Țăranu s-a manifestat în aproape toate genurile muzicale, ca și în domeniul muzicologiei. A scris lieduri pe versurile unor poeți de care se apropie prin gîndirea creatoare — Lucian Blaga, Nicolae Labiș, Ana Blandiana, Nichita Stănescu —, madrigale, coruri *a cappella,* poeme corale, cîntece de masă. Din genul muzicii camerale instrumentale, reținem : o *Sonată pentru flaut și pian,* o *Sonată pentru oboi și pian,* un *Trio de coarde,* piese pentru ansambluri camerale mai mari. În domeniul compozițiilor orchestrale, a scris două simfonii, cantatele *Stejarul lui Horia* și *Cîntare unui Ev Aprins,* plecînd de la dramaticele versuri ale lui Nicolae Labiș, un *Concert pentru pian și orchestră,* originalele compoziții pur orchestrale : *Simetrii, Racorduri, Incantații,* un oratoriu inspirat din spiritualitatea transilvană, din lupta poporului pentru libertate și dreptate socială. Un deosebit succes a cunoscut opera sa *Secretul lui Din Giovanni,* o comedie izbutită, din care nu lipsește parodia melodică la adresa unor îngustimi de spirit.

Totodată, Cornel Țăranu s-a afirmat și ca un talentat om de condei, prin numeroasele contribuții în revistele de cultură, mai ales în *Tribuna* și *Muzica.*

Cea mai importatnă lucrare în domeniul muzicologiei este amplul eseu *Enescu în conștiința prezentului,* unde, pentru prima oară în muzicologia noastră, se face apropierea între spiritul muzicii lui George Enescu și sensul *Trilogiei culturii* a lui Lucian Blaga, locul lor comun fiind spațiul mioritic.

Dincolo de creație, Cornel Țăranu s-a lăsat atras și de tentațiile artei interpretative. Ca dirijor, la pupitrul excelentului ansamblu *Ars Nova* din Cluj-Napoca, a concertat în toate centrele muzicale ale țării, în Anglia, Jugoslavia, Ungaria și în alte țări.

Desigur, prima preocupare o constituie compoziția, în care regăsim marile teme ale artei dintotdeauna, tratate în manieră contemporană.

*
* *

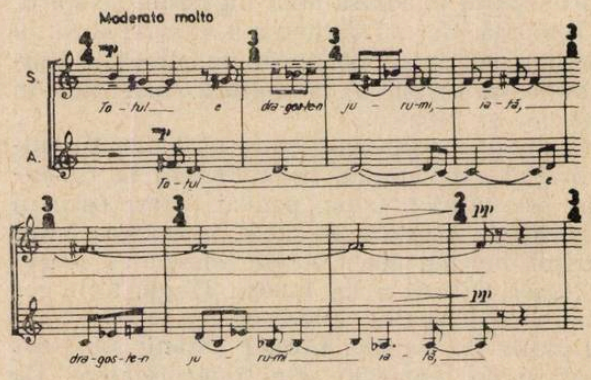
Ciclul de madrigale pentru cor *a cappella* reprezintă unul din momentele de culme ale creației lui Cornel Țăranu.

Contracoperta partiturii conține însemnele dedicative ale autorului, relevînd o altă latură a personalității sale — aceea de prieten al animatorilor muzicii românești contemporane. Madrigalele pe versuri de Jozsef Attila, Lucian Blaga și Ion Vinea sînt dedicate „lui Mihai Guttman și minunatului său cor de fete", iar madrigalele pe versuri de Ady Endre sînt dedicate „maestrului Dorin Pop și *Cappelei Transilvanica,* cît și lui C. Râpă și corului *Antifonia*". Redactarea la Editura Muzicală aparține compozitorului Vasile Șirli, iar tehnoredactarea, Carminei Cizer.

Ca și în alte lucrări, Cornel Țăranu se prezintă ca un compozitor modern, care își construiește madrigalele nu cu lirism, cu sensibilitatea trubadurilor, ci într-o expresie gravă, meditativă. Limbajul său muzical are vigoarea folclorului nostru, nu în sensul preluării unor citate folclorice, ci în spiritul asimilării creatoare a tradiției populare, pe linia compozitorilor Enescu, Bartók, Messiaen.

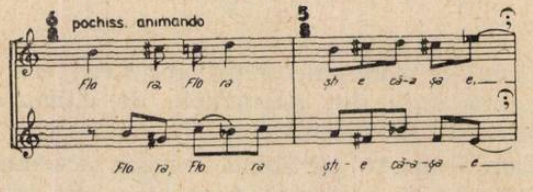
Prima secțiune a ciclului conține două madrigale pe versuri de Jozsef Attila, în versiunea românească a Ninei Cassian : *Totul e dragoste în juru-mi* și *Fruntea-n palma ta...*

Atmosfera generală e intens senină, de o seninătate tonică, exprimată sintetic prin versul „*Om sînt, dragostea mi-a dat viață*". Madrigalul începe într-un tempo *moderato molto*, cultivînd cînd melodia acompaniată de *isoane*, amintind corurile străvechi (trimiterea se face prin intermediul versului „*Cum știu doar țăranii să aștepte*"), cînd un fel de polifonie primitivă de tip neo-medieval.

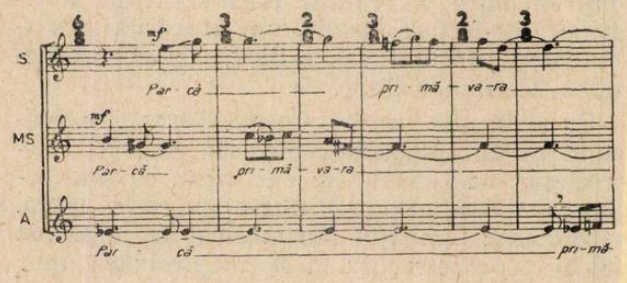


Versul „*Totul e dragoste-n juru-mi*" vine în concordanță cu un melos cromatic, modal, cu trepte mobile.

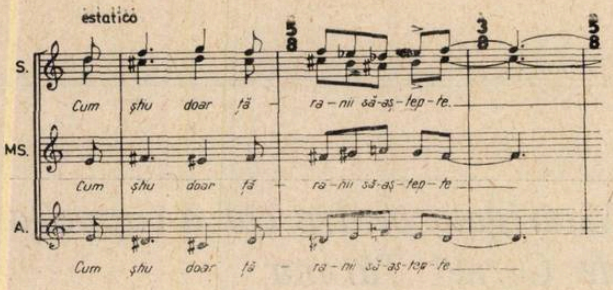
A doua idee se traduce printr-o expresie mai animată, realizată printr-o tratare mult mai polifonică, la două voci distincte, ca apoi să revină elementele inițiale de *ison*.



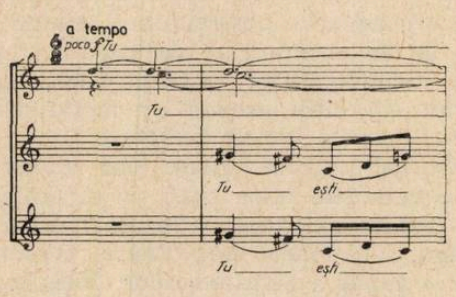
Ideea muzicală următoare, asociată versului „*Parcă primăvara o dulce ploaie aștept*", e concepută la trei voci, în care isonul vocii grave se opune vocilor polifonice (a doua și prima), într-o adevărată scriitură neomadrigalescă. Aici echilibrul tonal și modal este des-



cumpănit, culminînd cu polimodalisme, pe versul „*Cum știu doar țăranii să aștepte*".

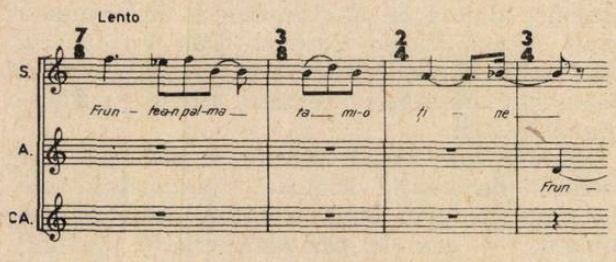


Ultima idee, susținută pe fraza „*Tu ești ploaia mea*" aduce o liniștire și o înseninare a discursului, după care urmează finalul, într-o ușoară creștere, lămurind simplu rațiunea acestei stări : „*tu ești a mea*".

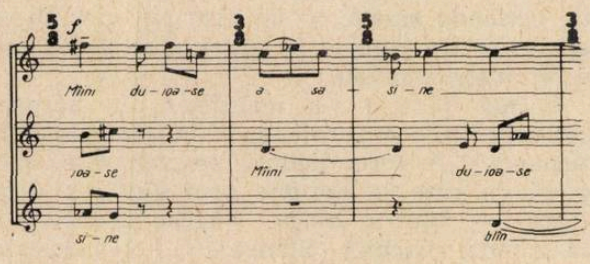


Al doilea madrigal — *Fruntea-n palma ta* rămîne ca idee poetică în aceeași zonă a inseparabilului dual ; ca tratare muzicală, autorul preferă o polifonie ceva mai densă, cu mai puține elemente de isoane și eterofonii.

Prima idee — „*Fruntea-n palma ta mi-o ține*" e cantabilă, încadrată în ritmuri asime-



trice. Discursul sonor devine din ce în ce mai polifonic, ajungînd la maxima densitate cromatică pe versul „*Mîini duioase asăsine*".



Scriitura polifonică continuă, autorul utilizînd motive scurte, întreruperi incisive ale discursului sonor, creînd o tensiune accentuată care se rezolvă în final printr-o expresie amintind ataraxia muzicii antice a Eladei.

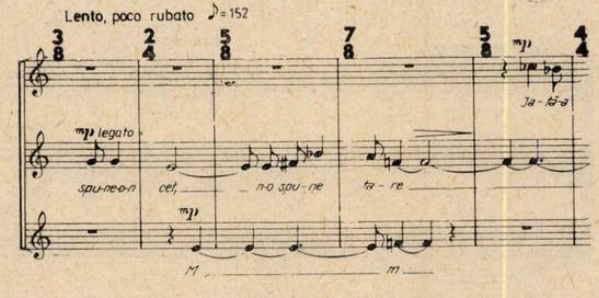
Nu întîmplător, *coda* celui de-al doilea madrigal se aseamănă cu cea a primului, confe-

rind astfel unitate intonațională și armonică celor două piese scrise pe versurile lui Jozsef Attila.

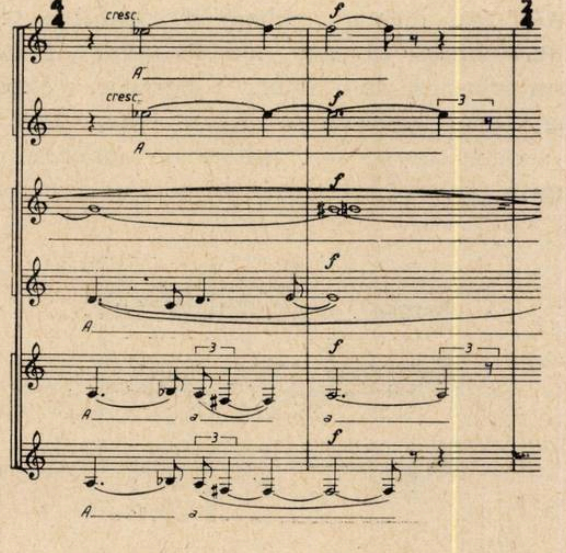
Atracția pentru lirica blagiană s-a petrecut ca un fapt natural la Cornel Țăranu, fost elev al lui Sigismund Toduță. Spațiul mioritic descris de Blaga și recunoscut în unduirile muzicii enesciene l-a preocupat pe Cornel Țăranu atît sub raport teoretic, cît și creator. Pe versurile lui Blaga, în afară de Sigismund Toduță și Cornel Țăranu, au mai scris și alți compozitori transilvani : Dan Voiculescu, Vasile Herman, precum și din școala bucureșteană : Mihail Jora, Dan Constantinescu, Doru Popovici.

Preocupat de sentimentul dorului blagian, Cornel Țăranu a ales două poezii : *Spune-o-ncet, n-o spune tare* și *Dorul-Dor*, pe care le-a transfigurat în madrigale ce se desfășoară într-o atmosferă calmă, meditativă, ceea ce nu înseamnă că nu ne aflăm pe culmile intensității emoționale — absența iubirii (a cuplului) echivalează cu absența sufletului.

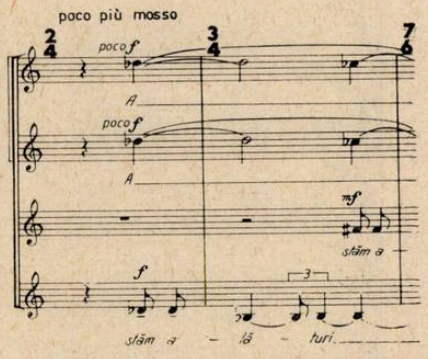
Prima secvență din madrigalul *Spune-o-ncet, n-o spune tare* e încredință vocilor grave ale corului de femei, într-o delicată scriitură contrapunctică.



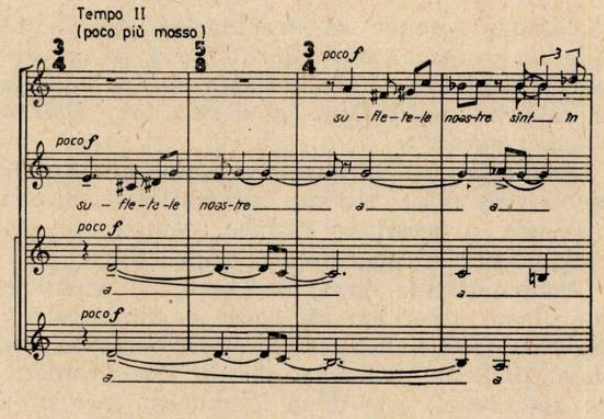
Discursul muzical crește în densitate, ajungînd la o scriitură pe 4 voci, ca apoi să atingă o culminație — pe versul central : *„Stăm alături, eu și tu“ ;* compoziția ajunge apoi la o scriitură pe 6 voci.



Nu se mai poate vorbi de un echilibru tonal, deoarece cromatismul și polimodalismul ne apropie de atonalismul bergian.

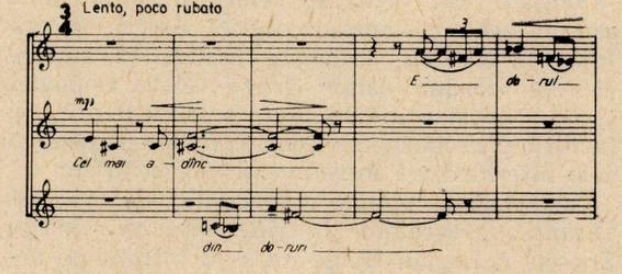


Atmosfera de liniște de la început se reinstalează pentru a sublinia ideea urmărită : *„Sufletele noastre sînt în noi /Cînd sîntem doi.“*



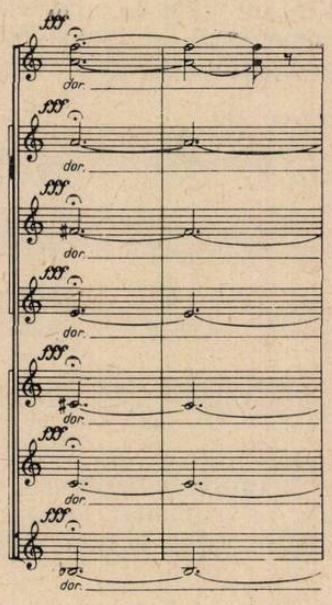
Două voci sînt tratate polifonic, alta cultivă unisoanele. Urmează o scriitură polifonică, delicată, aerată, încheindu-se în sonorități abia șoptite.

Al doilea madrigal, mergînd spre esența noastră caracterologică, deși se desfășoară într-o mișcare lentă, înregistrează chiar de la început o tensiune cromatică cu „false relații“, în concordanță cu versul *„Cel mai adînc din doruri /E dorul dor“.*



În secvența centrală, sonorități delicate, realizate printr-o polifonie de tip neo-baroc, se susțin pe versurile : *„Acela care n-are amintire /Și nici speranță, dorul — dor.“*

Interesant e că de la aceste sonorități din secvența centrală se ajunge la o culme care tinde spre totalul cromatic !



Discursul sonor se însenineză (pe versul *„Pe un drum ne duce dorul dor"*), se dispersează, pentru a fi condus apoi spre o a doua culminație : *„Nesfîrșit e dorul dor / Bate-n valea tuturor."*

Acum, autorul întrerupe brusc discursul muzical, introduce accente dramatice, schimbă măsurile și accentele ritmice, pentru ca abia *coda* să aducă limpezirea cadrului.

Analizînd cele două madrigale pe versurile lui Blaga, observăm că, dacă cel dintîi relevă un lirism ce se identifică liricii blagiene, cel de-al doilea e traversat de un fior dramatic ce antrenează cele două culminații care provoacă o învolburare a limbajului armonic și polifonic, într-o muzică expresivă. Ne întrebăm dacă această poezie i-a impus compozitorului expresionismul sonor la care a recurs, sau dacă acesta a intenționat să contureze, în primul madrigal, o lume lirică prin excelență, pentru ca în cel de-al doilea, al dorului fără de amintire și speranță, să sugereze un tragism înnobilator...

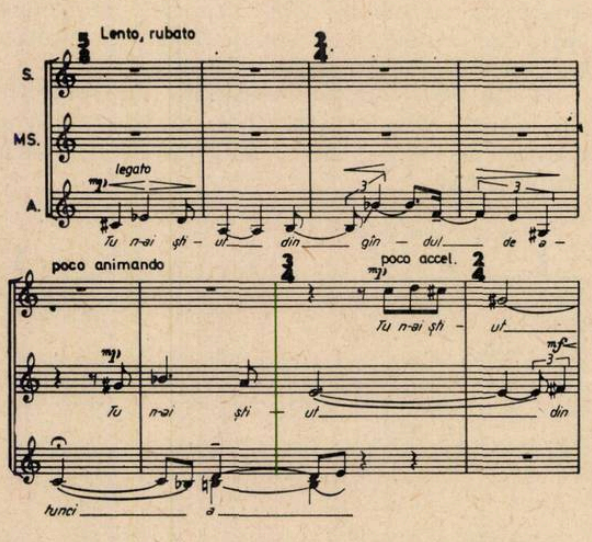
Ar putea fi cazul unei tratări diferențiate a liricii blagiene la același autor, după cum diferențiate sînt viziunile celorlalți compozitori asupra aceluiași tezaur poetic. Astfel, Mihail Jora, în *Corbul*, folosește recitativul suprapus pe acorduri calme, grave ; Doru Popovici și Dan Constantinescu preferă stilul doinit, de factură enesciană, iar Dan Voiculescu alege o cale intermediară între austeritate și lirism.

Împărtășim opinia exprimată de Cornel Țăranu : „regretăm, la rîndu-ne, că George Enescu și Lucian Blaga nu s-au întîlnit pe tărîmul creației, vitregind lirica românească de o altă creație de proporțiile *Oedip*-ului". De altfel, tot lui Cornel Țăranu îi datorăm recenta descoperire a mărturiei întîlnirii în planul creației dintre George Enescu și Mihai Eminescu — oratoriul *Strigoii* — confirmare a trăirii enesciene în spațiul doinit, și, în același timp, infirmare a tezelor unor muzicologi din perioada interbelică despre evitarea de către Enescu a „sujeturilor" românești.

E surprinzător faptul că un poet ca Ion Vinea nu și-a găsit corespondent în lirica românească decît în Cornel Țăranu. Nedumerirea e cu atît mai mare cu cît autorul *Orei fîntînilor* e atît de pretabil muzicii poetice, întreaga sa creație fiind o poetică muzicală.

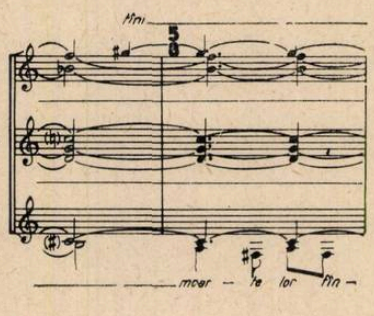
Păşind în teritoriul poeticii lui Vinea, compozitorul schimbă registrul intensității trăirii. Poeziile alese se numesc *Regret* și *Șoaptă*. Cea dintîi indică o altă etapă a evoluției celui mai caracteristic sentiment uman, iar a doua redă intensitatea rostirii acestuia. Relatarea discursului poetic se face, de astădată, la timpuri trecute.

Primul madrigal curge într-o mișcare lentă. Începutul e liniștit, schițînd momentul desfășurării : *„Tu n-ai știut din gîndul de-atunci."*

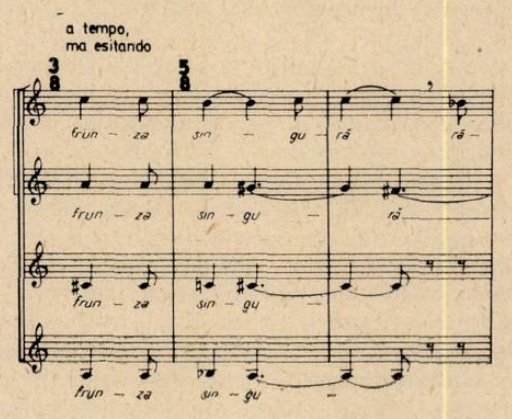


În continuare, sînt cultivate fascicole sonore, peste care autorul suprapune cînd melodii de un ambitus restrîns, cînd melodii de ambitus lărgit, creînd adevărate unde sonore. Nu vom întîlni două măsuri compuse în aceeași ritmică.

Cel mai frumos moment îl constituie secțiunea finală, în care *„ora fîntînilor"*, redată prin coborîrea spre amurg a păunilor, e exprimată prin fascicole sonore ce ajung pînă la 8 sunete suprapuse, fără ca un sunet să se repete, autorul cochetînd cu totalul cromatic.



Al doilea madrigal, pe versurile de un tragism marcat ale lui Vinea, e mult mai dramatic, relevînd secțiuni armonice, mai ales în prima structură și în final.



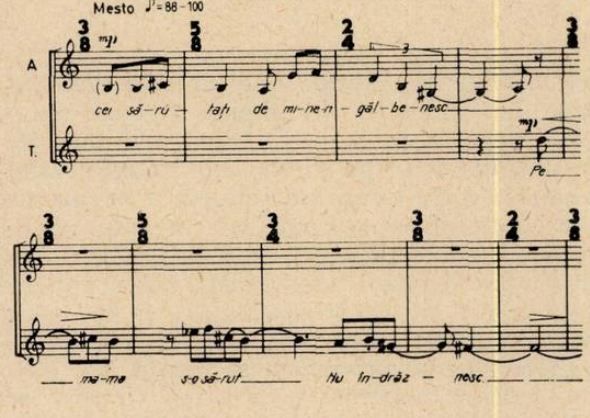
Din secvența centrală, în care atmosfera e rezumată prin asocierea : *„toamna plînsă"*, nu lipsesc elemente polifonice, bazate însă pe un contrapunct neimitativ, care e în concordanță cu cromatismul și cu varietatea ritmică, dînd o mai mare libertate inspirației.

Ultima secțiune a ciclului o constituie madrigalele inspirate din poetica lui Ady Endre, tălmăcite în românește de Eugen Jebeleanu.

Ne aflăm din nou într-o altă fază a sentimentelor care, la origini, au zămislit madrigalele. Aici vom întîlni *„inima mea moartă"* sau *„fruntea care-apune"*.

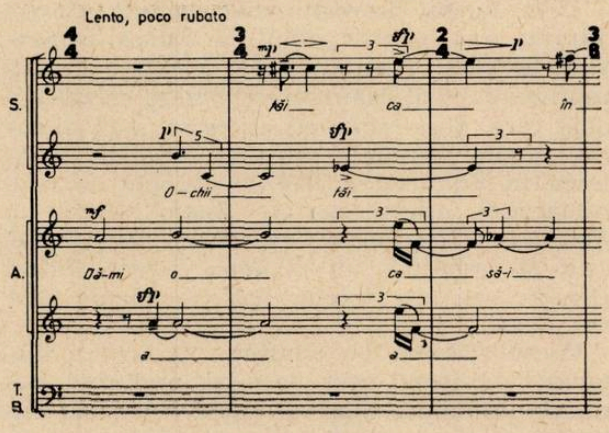
Prima caracteristică a madrigalului *Cei sărutați de mine...* este ampla respirație a melosului.

Apoi, surprinde varietatea ritmică dusă la extrem. Se revine, pe de o parte, la scriitura de *fascicole sonore*, pe de alta, la scriitura cu *isoane*. Astfel, Cornel Țăranu obține caracterul ciclic al ansamblului de madrigale, sintetizînd tehnicile folosite în tratările anterioare.



În ultimul madrigal — *Dă-mi ochii tăi*, Cornel Țăranu folosește tehnica pointillistă.

Nu poate fi vorba de pastișarea stilului lui Anton von Webern sau a școlii expresioniste vieneze, deoarece recunoaștem la Cornel Țăranu transfigurarea motivelor folclorice pe un fond foarte polifonic, în care modalismul cromatic e valorificat în chip original.



Pentru ilustrarea ideilor muzicale din aceste două madrigale, Cornel Țăranu a introdus, pe lîngă sonoritățile corului de femei, tehnica corului mixt. Poate de aceea scriitura dobîndește un plus de varietate, un inimitabil clar-obscur rembrandtian, poate de aceea culminațiile sînt mai dramatice.

E interesant de subliniat că primul madrigal pe versurile lui Ady Endre cultivă melodia de amplă respirație, în vreme ce al doilea cultivă stilul pointillist. E un moment unic, pe care compozitorul nu l-a mai reeditat.

Expresia acestor două ultime madrigale e mai reținută, uneori chiar abstractă față de primele trei secțiuni ale ciclului de madrigale.

Dincolo de considerentele ce evidențiază particularitățile celor 4 secțiuni, ce alătură sub aceeași viziune muzicală patru stiluri poetice diferite, trebuie remarcată seriozitatea tratării corale și tehnica stăpînită cu fermitate.

În ansamblu, ciclul nu beneficiază de o mișcare rapidă, de aceea e recomandabil ca piesele să fie cîntate în cicluri separate : două cîte două. Autorul a evitat voit să contureze o muzică dinamică, căreia i-a substituit tensiuni sonore dramatice, uneori de tentă tragică.

Sinteza dintre modurile cromatice populare, influențele orientale și serialismul dodecafonic reprezintă o reușită. Au fost tentați s-o realizeze mai mulți compozitori din generația medie : Doru Popovici, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Mircea Istrate, Theodor Grigoriu, Aurel Stroe. O regăsim și la generația următoare : la Liviu Glodeanu și uneori la Mihai Moldovan. Toată această sinteză e legată de o ritmică asimetrică, diferită complet de cea clasică. Scriitura însă, în pofida complexității, rămîne la sunetele determinate în sens tradițional, evitînd recitarea pe muzică, uneori melodramatică, sau „cîntecul vorbit" de tip expresionist vienez (schönbergian).

Ceea ce diferențiază madrigalele lui Cornel Țăranu de madrigalele lui Doru Popovici, Ștefan Niculescu sau Anatol Vieru, este înlăturarea în mare măsură a contrapunctului de

tip baroc, după cum elimină în creaţia sa formele clasice (sonata, fuga etc.).

De-a lungul întregii sale evoluţii, Cornel Ţăranu şi-a păstrat stilul, a rămas consecvent aceleiaşi orientări, spre deosebire de alţi reprezentanţi ai aşa-numitei sinteze serial-modale care, deşi rămînînd ei înşişi, s-au alăturat şi altor tendinţe muzicale : Ştefan Niculescu în *Simfonia a II-a* se apropie de noul romantism, asemenea lui Anatol Vieru în *Simfonia a II-a* sau în *Concertul pentru vioară, cello* şi orchestră, lui Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu sau lui Tiberiu Olah (în *Sonata pentru flaut).*

Cornel Ţăranu s-a menţinut la aceeaşi distanţă de lirismul cald, pastoral, preferînd meditaţia profundă, expresia aspră, obiectivă, evitînd, pe cît se poate, efectele instrumentale. Dificultăţile acestor interpretări sînt foarte mari, dar compensate de existenţa unei expresii puternice şi originale.

Într-un fel, Cornel Ţăranu preia scriitura complexă a corului de la fostul său profesor, Sigismund Toduţă, delimitîndu-se însă net de maestru, care a scris o muzică neo-barocă, scăldată de un lirism direct.

Ciclul de madrigale ale lui Cornel Ţăranu demonstrează că madrigalul românesc, în concepţia generaţiei medii, a ajuns la o culme a măiestriei, asimilînd tradiţia folclorică străveche, nu în sensul perpetuării unor note idiliste, lipsite de substanţă, ci printr-un fond de meditaţie profundă, ce reflectă, prin continuitate, marile frămîntări ale omului secolului nostru.

Ne exprimăm regretul că nu auzim mai des aceste madrigale, puţin cîntate poate din cauza dificultăţii lor de intonaţie. Accesibilitatea nu este însă totdeauna marca nedezmînţită a valorii şi ar trebui ca abordarea lor să se facă cu mai multă perseverenţă, căci efortul investit şi-ar găsi, cu siguranţă, compensarea.

Cornel Ţăranu denotă o serioasă asimilare a madrigalului de tip renascentist, expresia sa novatoare bazîndu-se pe un meşteşug solid, pe o concepţie măiestrită şi, mai presus de toate, pe originalitate. De-a lungul vieţii sale creatoare, Cornel Ţăranu a reuşit să-şi păstreze nealterată personalitatea, evitînd manierele stilistice spre care au fost atraşi alţi compozitori (expresionism, neoromantism, neobaroc etc.) şi care ştirbesc, într-o anumită măsură, calitatea de „stilist". Şi, chiar dacă unele teorii contemporane vorbesc de dispariţia compozitorilor stilişti, viaţa de concert demonstrează că tocmai aceştia sînt cei mai preţuiţi.

După cum generaţia enesciană a consacrat compozitorii care s-au distins prin nota personală — George Enescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, Marţian Negrea, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, respingînd mimetismul sonor, considerăm că şi în generaţia medie vor rămîne acei creatori care au impus în viaţa muzicală un stil personal, stabil, dincolo de modele trecătoare.

În contextul generaţiei medii, Cornel Ţăranu este o personalitate, iar madrigalele pe care am încercat să le prezentăm în aceste cîteva pagini reprezintă, ca şi alte lucrări ale sale, certe reuşite.

Alina MUŞAT POPOVICI

Manuscrisele lui George Enescu

Un aspect cu totul deosebit pentru lăsămîntul artistic al lui George Enescu îl prezintă manuscrisele compozitorului, adică tocmai ceea ce concretizează acea latură a activităţii sale artistice care stă permanent în centrul cercetărilor noastre — creaţia. Pînă acum s-au făcut prea puţine referiri asupra manuscriselor lui Enescu, problema nefiind abordată în toată complexitatea ei şi, am putea spune noi astăzi, în tot dramatismul ei, pentru că lăsămîntul artistic al celui mai mare muzician român se află răspîndit, într-o neorînduială de neimaginat, în tot felul de biblioteci — publice sau particulare — din ţara noastră şi din străinătate. Ba mai mult, sînt lucrări ale căror manuscrise au fost socotite la un moment dat pierdute (cum a fost cazul cu partitura *Cvartetului nr. 2 cu pian, op. 30),* ca peste cîţiva ani, unele din ele să fie semnalate în biblioteci străine, în Europa sau în America, iar altele să rămînă în continuare într-un îndărătnic depozit necunoscut. După mai bine de un sfert de veac de la moartea muzicianului român, încă nu există un catalog al manuscriselor sale, un catalog analitic, în care cercetătorii să găsească o evidenţă precisă a tuturor datelor necesare identificării lucrărilor lui Enescu, atît ale celor tipărite cît şi ale celor netipărite, aflate încă într-o desăvîrşită dezorganizare. Nu ne propunem să redăm aici lista bibliotecilor cunoscute pînă acum în care se află depozitate manuscrisele enesciene, însă am putea arăta, de pildă, că o bună parte din acestea se găsesc în muzee, în biblioteci publice din ţară şi din străinătate, în Arhivele Statului, altele la diverşi editori sau în posesia unor colecţionari care au adunat pe diverse căi şi mijloace numeroase manuscrise, scrisori

și alte documente enesciene de mare importanță. Această stare de neorînduială în păstrarea unor documente de reală valoare pentru istoriografia muzicală românească a favorizat adesea confuzii regretabile, atît în ce privește evidența preocupărilor componistice ale lui George Enescu cît și în analiza propriu-zisă a creației sale, făcută de unii muzicologi destul de unilateral. Ar trebui să mai semnalăm și faptul că inventarierea și catalogarea manuscriselor enesciene, făcută în urmă cu mulți ani și rămasă de neclintit, definitivă, nu este totdeauna corespunzătoare, neglijîndu-se nu numai aspectul tematic, ci și identificarea și regruparea unor variante și schițe ale aceleiași lucrări, diseminate în diverse mape, sau chiar omiterea catalogării unor manuscrise socotite inițial ca neidentificabile. În sfîrșit, devine de nesuportat și felul cum sînt păstrate unele manuscrise nu totdeauna ferite de deteriorări și de uzura foiletărilor. Toate acestea accentuează aspectul dramatic în care se află astăzi întregul lăsămînt artistic al celui mai mare muzician român, față de care nu trebuie să rămînem indiferenți.

O cercetare comparată și exhaustivă a creației enesciene în evoluția ei stilistică nu se poate realiza decît numai prin cunoașterea în profunzime a întregului fond de manuscrise. Numai astfel putem lua cunoștință de opțiunile tematice ale compozitorului Enescu, de evoluția lui stilistică, de maniera de scriere, de mijloacele de expresie pe care le utilizează în compoziție. Chiar periodizarea creației sale — în cazul lui George Enescu am putea stabili, de pildă, patru mari perioade creatoare — nu se poate realiza decît pe baza cunoașterii integrale a fondului de manuscrise, care trebuie însă reconsiderat în mod critic, ținînd seama de criterii istorice și estetice.

Însuși Enescu a intervenit în selecția lucrărilor sale, trimițînd la tipar doar un număr limitat de compoziții, cărora le-a fixat și număr de opus (33 de lucrări), adăugîndu-le totuși cîteva titluri în afara celor cu număr de opus, pe care le-a încredințat de asemenea tiparului.

Două case de editură pariziene au preluat contractele de editare a operelor lui George Enescu : Enoch și Salabert, care au tipărit o bună parte din creația sa. Ulterior, în anii 1957—1958, lucrările imprimate în cadrul contractului cu Enoch au fost retipărite la Editura de stat pentru literatură și artă din București (18 lucrări), iar în anii 1966—1968, lucrările ce făceau parte din contractul cu Salabert au fost editate de Editura muzicală din București (24 de lucrări) ; astfel, în cîțiva ani a fost editată, în România, întreaga operă majoră enesciană, ca un omagiu pe care poporul român l-a adus celui mai mare muzician al său. *

În urma contractului încheiat la 28 septembrie 1956 între Maria George Enescu, în calitate de succesoare a muzicianului român, și Muzeul „George Enescu" din București, reprezentat prin Romeo Drăghici, director, precum și a perfectării contractului din 3 mai 1963, între Muzeul „George Enescu", Societatea Anonimă a Editurilor Salabert din Paris și Maria George Enescu, privind editarea „lucrărilor terminate și neterminate ale maestrului George Enescu", a intrat în posesia muzeului din București o mare cantitate de manuscrise enesciene, fiind inventariate și catalogate aici după criterii stabilite de lucrătorii muzeului. Manuscrisele așa-ziselor „lucrări terminate" au stat la baza tipăriturilor Editurii muzicale din 1966—1968, iar manscrisele „lucrărilor neterminate... care au rămas inedite" sînt supuse și ele reglementărilor stabilite prin contractul din 3 mai 1963, neavantajos, și plin de restricții pentru lăsămîntul artistic al lui George Enescu. Făcînd uz de „clauzele contractului încheiat între Salabert și George Enescu, la data de 30 iunie 1953" — contract al cărui conținut se află și astăzi într-un neînduplecat incognito — editura pariziană a reușit să impună clauze umilitoare în ce privește atitudinea noastră față de operele enesciene. O relatare amănunțită a felului în care au fost editate în România lucrările lui Enescu ar fi revelatoare în acest sens, după cum la fel de revelatoare și binevenită ar fi și relatarea „istoriei" cu traducerea și editarea *Amintirilor lui George Enescu* de Bernard Gavoty, proiect care nu s-a putut realiza din cauza unor restricții venale exterioare.

În muzeul „George Enescu" din București — astăzi intrat în structura Muzeului muzicii românești — se află un important fond de manuscrise : lucrări finite, variante ale unor lucrări finite (vezi cazul *Cvartetului de coarde op. 22, nr. 2, în sol major* etc.), părți finite și retranscrise în formă definitivă de Enescu, schițe ale unor lucrări preluate de Enescu în definitivarea altora (vezi *Simfonia de cameră op. 33* și schițele unui *Septuor* pentru instrumente de suflat), numeroase ciorne și adnotări, făcute de muzicianul român pe diverse foi de hîrtie etc., etc. — toate acestea consti-

* În Revista „Muzica" din București au mai fost tipărite, de-a lungul anilor, 6 lucrări, iar în diverse alte periodice din țară și străinătate, 9 lucrări. Potrivit unei liste bibliografice — publicată, parțial, în Revista „Muzica", București, anul XXII (1972), nr. 8 (august) — numărul total al lucrărilor lui George Enescu tipărite se ridică la 60 de titluri.

tuind principalul fond de manuscrise care trebuie să stea în atenţia exegeţilor muzicii sale. Aici se află depozitate manuscrisele celor mai importante lucrări ale lui Enescu, care au stat la baza tuturor tipăriturilor efectuate la E.S.P.L.A. şi la Editura muzicală, în perioadele amintite mai sus.

Manuscrise ale unor lucrări de George Enescu se mai află în păstrarea Bibliotecii Academiei Române (cca 10 mss.), printre care semnalăm ca importante schiţele la *Strigoii*, pe versuri de Eminescu, semnate şi datate de Enescu în 1916, un *Trio în la minor pentru vioară, violoncel şi pian* şi schiţe la *Cvartetul de coarde în mi bemol major op. 22, nr. 1* — toate din acelaşi an 1916.

În Biblioteca Uniunii compozitorilor români se află de asemenea cca 10 manuscrise, dintre care amintim *Sonata pentru pian şi violoncel op. 26, nr. 1* şi schiţele pentru pian la o *Simfonie a V-a* (1941), cu solo de tenor şi cor de femei, pe versuri de Eminescu.

La Arhivele statului din Bucureşti se păstrează de asemenea unele manuscrise, scrisori şi însemnări ale muzicianului român, parte din ele fiind prezentate recent într-o inedită expoziţie prilejuită de Centenarul naşterii muzicianului român.

Două importante manuscrise enesciene se află depozitate la Washington, în The Library of Congress : partitura *Cvartetului cu pian nr. 2, op. 30* şi partitura *Cvartetului de coarde op. 22, nr. 2, în sol major*, ultima variantă, semnată şi datată de Enescu (Paris, februarie-mai 1951) la sfîrşitul fiecăreia dintre cele patru părţi ale cvartetului. De asemenea, unele manuscrise se află şi în Bibliothéque Nationale de Paris, precum şi în l'Ecole Normale de Musique de Paris.

Alte manuscrise se află în păstrarea unor colecţionari particulari, evidenţa acestora neputînd fi realizabilă integral.

Manuscrisele lui Enescu se remarcă prin claritatea şi precizia scrierii muzicale, prin redarea cu minuţiozitate a tuturor semnelor şi indicaţiilor auxiliare. Corecturile ulterioare — destul de multe uneori, Enescu revenind cu insistenţă asupra definitivării lucrărilor sale — sînt făcute cu mare grijă, astfel încît să nu existe dubii asupra pasajelor respective. Un studiu grafologic al scrierii enesciene ar putea releva multe aspecte interesante în scrierea autografă a muzicianului român. Un evident inedit istoriografic îl prezintă schiţele şi ciornele manuscrise, cercetătorii operei enesciene întîmpinînd la fiece pas surpriza identificării unor variante, a perioadelor istorice cînd a fost abordată o anumită lucrare etc.

Toate acestea fac necesară o regrupare a manuscriselor enesciene în cadrul Muzeului muzicii româneşti, unde să fie inventariate şi catalogate corect, conform indicatorilor bibliografici internaţionali, astfel încît să se poată realiza o evidenţă precisă a lăsămîntului artistic al lui George Enescu. De asemenea un catalog al tuturor manuscriselor enesciene este de maximă utilitate, unele cataloage internaţionale putînd fi luate ca model *. Însuşi George Enescu a simţit nevoia, în 1940, să alcătuiască o listă a creaţiei sale, împărţindu-şi lucrările în trei mari categorii :

a) *Oeuvres d'enfance* (classe de composition à Vienne — Robert Fuchs) ;

b) *Travaux d'école à Paris* (classe de composition à Paris — Massenet, Fauré, Gedalge) ;

c) *Oeuvres définitives* (de la *Poema Română, op. 1,* pînă la *Cvintetul pentru pian şi coarde în la minor, op. 29,* compus în 1940) **.

Desigur că periodizarea creaţiei enesciene poate fi structurată şi după alte considerente, aşa cum de pildă propune Pascal Bentoiu, invocînd două criterii : „unul istoric şi altul de substanţă, privind periodizarea pe de o parte, tipologia componistică pe de alta" ***.

La fel de necesară pentru istoriografia muzicală românească ar fi şi alcătuirea unor indici bibliografici privind discografia enesciană, literatura muzicală publicată în ţară şi în străinătate despre muzicianul român etc. Încercări în acest sens au fost făcute în anii trecuţi, în diverse lucrări tipărite, acestea rămînînd însă incomplete, mai ales din cauza necuprinderii integrale a fondului de manuscrise existent în muzeu şi în alte biblioteci.

Titus MOISESCU

---

* Sîntem bucuroşi să semnalăm aici definitivarea primului volum al *Catalogului creaţiei lui George Enescu* (perioada 1886—1900), realizat de Clemansa Liliana Firca, ce va fi încredinţat, pentru tipărire, Editurii muzicale.

** Lista creaţiei întocmită de George Enescu se află în colecţia lui Romeo Drăghici.

*** Pascal Bentoiu — *Deschideri spre lumea muzicii.* Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, colecţia „Sinteze" : „Însemnări despre Enescu", p. 184.

Aspecte ale dialecticii semiotică—interpretare în creaţia enesciană destinată viorii

În istoria stilului violonistic, George Enescu ne apare ca un înnoitor al tehnicii viorii, pusă în slujba expresiei artistice.

Însumînd multiplele calităţi ale adevăratului muzician-interpret, compozitor, dirijor, violonist, pedagog — dispunem astăzi doar de partiturile sale şi nu de cursuri tipărite, atît de necesare activităţii pedagogice.

Cu toate acestea, minuţiozitatea notaţiilor din partiturile sale substituie în mare măsură intervenţia unor astfel de comentarii asupra creaţiei proprii.

Să urmărim modul în care scriitura violonistică enesciană, în ansamblul ei, este pusă în slujba expresiei artistice. Vom cerceta drept cele mai semnificative în acest sens, paginile epocii de maturitate : *Sonata a III-a pentru pian şi vioară, în caracter popular românesc, în la minor, op. 25,* compusă în 1926, şi *Suita pentru vioară şi pian „Impresii din copilărie" op. 28,* compusă în 1940. Analiza se bazează pe ediţiile partiturilor apărute în E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956 *(Sonata a III-a)* şi Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1964 *(Suita „Impresii din copilărie").*

Însuşi George Enescu sublinia importanţa pe care o acorda fiecărei notaţii pe care a lăsat-o. Astfel, referindu-se într-un interviu [1] la modul în care s-a hotărît asupra titlului complet al *Sonatei a III-a,* motiva opţiunea sa pentru termenul de „caracter" în locul celui de „stil" : „nu întrebuinţez cuvîntul stil pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul caracter exprimă ceva existent, dat de la început".

Avînd în vedere punctul de plecare violonistic pe care ne propunem să-l abordăm, planul schiţat în continuare părăseşte criteriile sistematizării realizate de teoria muzicii şi încearcă să se apropie de metodica predării viorii. În acest sens vom face dihotomia problemelor ridicate de tehnica mîinii drepte şi a mîinii stîngi.

Enescu utilizează un mare număr de semne destinate specificării cît mai precise a trăsăturii de arcuş pe tot parcursul ei, începînd cu atacul şi terminînd cu întreruperea sa.

Dacă majoritatea compozitorilor nu au specificat decît liniile mari ale frazării prin legato-ul de expresie, preluat de interpreţi ca soluţie tehnică a repartizării frazei muzicale în arcuş, George Enescu diviza aceste legato-uri în altele mai mici, evitînd astfel înăbuşirea frazei. [2].

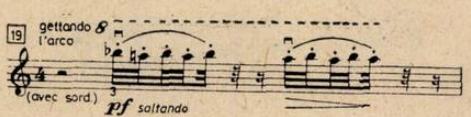
Sonata a III-a, partea I, nr. 6.

Notaţiile tehnice, agogice, dinamice şi timbrale dezvăluie întreaga viaţă a fiecărei note care va deveni sunet urmînd fazele trăsăturii de arcuş : atacul, trăsătura propriu-zisă şi întreruperea.

Astfel, atacul este diversificat prin notaţiile *poco sforzando, ben sforzando, poco rinforzando, ben rinforzando,* de asemenea *marcato alla punta del arco,* accente, ruvido, con slancio, precum şi de indicarea sensului trăsăturii de arcuş şi al porţiunii şi cantităţii necesare *(alla punta del arco, al tallone ; tutto l'arco).*

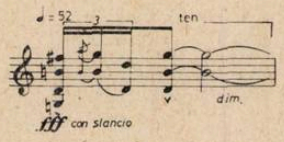
Toate aceste notaţii atrag atenţia asupra unor locuri de o maximă sensibilitate expresivă. Astfel, o aluzie programatică este subliniată prin procedeul de atac al sunetului : *gettando l'arco.*

Fragmentul *Greierele* din *Suita „Impresii din copilărie",* nr. 19.



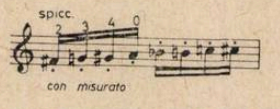
Contopirea notaţiilor *con slancio, forte fortissimo,* accente cu simultaneităţi de patru sunete marchează un apogeu tensional al dezvoltării formei de sonată.

Sonata a III-a, partea I, nr. 11+3 măsuri.



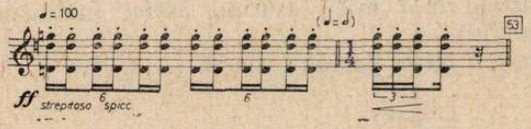
Modalitatea *spiccato,* asociată cu indicaţia *ben misurato* sugerează o desfăşurare în care fiecare element contribuie la facilitarea percepperii traseului muzical.

Sonata a III-a, partea a III-a, nr. 45+2 măsuri.



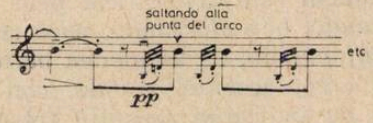
Însoţit de notaţia *strepitoso, spiccato* conturează prin repetarea acordurilor o acumulare rapidă, cu ascuţimi de dinţi de fierăstrău.

Sonata a III-a, partea a III-a, nr. 53—2 măsuri.



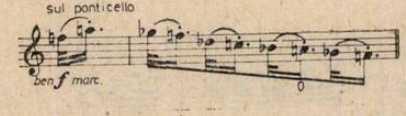
Pentru a realiza o cît mai autentică atmosferă a cîntecului popular Enescu indică : *saltando alla punta del arco,* într-o nuanţă generală de *pianissimo,* modalitate ce sugerează un acompaniament de taraf.

Sonata a III-a, partea I, nr. 12+1 măsură.



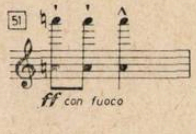
O sonoritate nazală este obţinută într-un pasaj descendent prin atacul *marcato, ben forte* însoţit de indicaţia *sul ponticello.*

Sonata a III-a, partea a III-a, nr. 45+16 măsuri.



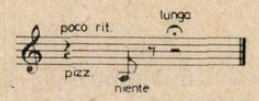
Tot referitor la atacul sunetului, Enescu indică în momente culminante *con fuoco* deasupra unei duble octave, în care fundamentala este coarda liberă *la.*

Sonata a III-a, partea III-a, nr. 51.



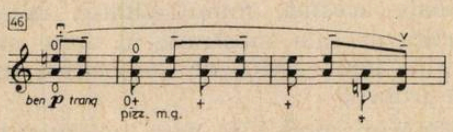
În locurile dens sonorizate, prin acorduri de patru sunete, Enescu notează foarte precis modul de realizare, a atacului.

Un alt mod de emisie a sunetului, *pizzicato,* este investit cu noi valenţe prin asocierea cu indicaţia *niente* (nimic), efect nerealizabil cu arcuşul, oricît de blînd ar fi mînuit, marcînd în mod magistral sfîrşitul părţii I a *Sonatei a III-a.*



Alteori, *pizzicato* este alternat cu trăsătura de arcuş *portato* în scopul de a obţine un auto-acompaniament contratimpic.

Sonata a III-a, partea a III-a, nr. 46.

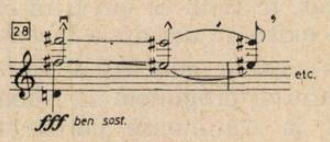


Această alternare a atacurilor diferenţiate din punct de vedere timbral creează o polifonie de tip special.

A doua fază a existenţei sonore violonistice, trăsătura propriu-zisă (între atac şi întrerupere), cuprinde trăsăturile continue şi cele discontinue.

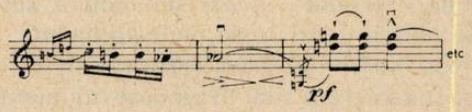
Din prima categorie, alături de trăsătura simplă, uniformă, întîlnim notaţia *ben sostenuto,* în ideea că atacul puternic în *forte fortissimo* accentuat trebuie urmat de o sonoritate uniformă, fără scăderi ori creşteri în aceeaşi nuanţă generală. În acest chip se obţin module arhitectonice care au netezimi geometrice de la o muchie la alta.

Sonata a III-a, partea a II-a, nr. 28.



Tot în cadrul trăsăturii continue se remarcă cele modulante dinamic, fără a fi totuşi discontinue, cînd, sub o valoare ritmică mare, Enescu notează mai multe modificări de dinamică pentru a sublinia corespondenţa dintre sfîrşitul şi începutul a două idei muzicale.

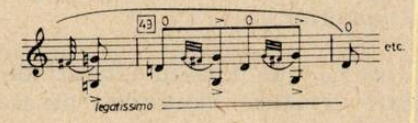
Sonata a III-a, partea a III-a, nr. 33+3 măsuri.



În aceeaşi categorie a trăsăturii continue se pot observa legato-urile. Ca mijloc de reunire a mai multor note într-o singură trăsătură, rareori coincide cu legato-ul de expresie.

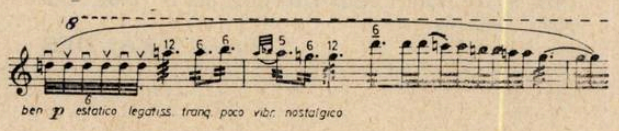
Pentru a evita fragmentări nedorite în cadrul unei astfel de trăsături, semnul de legato este însoţit de indicaţia *legatissimo.*

Sonata a III-a, partea a III-a, nr. 49.



Alteori, continuitatea fluxului sonor este realizată prin *tremollo* asociat cu notaţia *estatico legatissimo tranquillo poco vibrato nostalgico,* în timp ce un mare legato de expresie se arcuieşte deasupra.

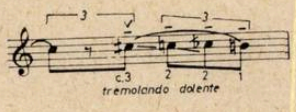
Sonata a III-a, partea a II-a, nr. 30+3 măs.



A doua categorie de trăsături o constituie cele discontinue, articulate : *portato* şi *louré.* Acestea se realizează prin modificarea presiunii, din arătătorul mîinii drepte, obţinîndu-se o maree sonoră, flux-reflux, ce dă personalitate fiecărui sunet astfel emis.

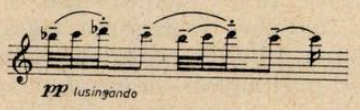
Atunci cînd *louré*-ul este însoţit de notaţia *tremolando dolente* şi modelează o structură descendentă în care trecerile de la un element la altul se fac prin *glissando,* iar intervalele sînt de sferturi de ton se obţine efectul de tînguire.

Sonata a III-a, partea a II-a, nr. 30—1 măsură.



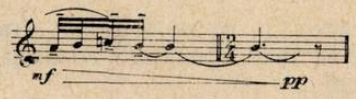
Un rafinament deosebit este obţinut prin alternarea *louré*-ului cu *portato,* acesta din urmă separînd mai conturat motivele.

Sonata a III-a, partea I, nr. 11 — 1 măsură.



Cea de-a treia fază a existenţei sonore, terminarea sunetului, este notată şi ea cu rigurozitate. Trecerea de la sunet la tăcere este notată în funcţie de atmosfera urmărită. Încheierea unei secţiuni printr-un sunet descrescut pe durate mari este indicată printr-un legato ce pleacă de la ultima notă către pauză, filînd sunetul.

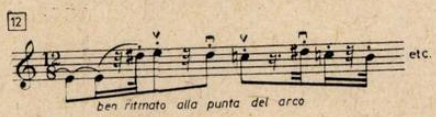
Sonata a III-a, partea I, nr. 1+3 măsuri.



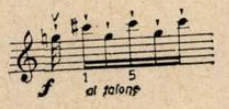
Tot pentru a stinge gradat sunetul Enescu notează *smorzando niente.*

Uneori întreruperea sunetului se cere făcută brusc. Este cazul *staccato*-ului notat şi printr-un punct deasupra notei şi urmat de pauze foarte scurte şi asociat cu indicaţia *ben ritmato alla punta del arco.*

Sonata a III-a, partea I, nr. 12

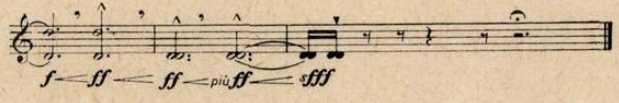


Notaţia *martellato* este deosebit de complexă, indicînd atît atacul, cît şi terminarea sunetului. Atacul este ciocănit, viguros, iar terminarea sunetului uşor inmuiată. În episodul central al părţii a II-a a *Sonatei a III-a, martellato al talone* sugerează replica românească a stilului *oiseau.*



Uneori, între terminarea şi atacul unor sunete se intercalează cezura pentru a delimita repetări ce duc la acumulări.

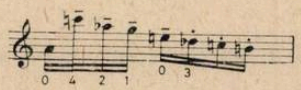
Finalul *Suitei „Impresii din copilărie".*



Fermata pusă deasupra pauzei dinaintea barei finale are drept semnificaţie un efect de atmosferă, indicînd îngheţarea trăsăturii după ultimul sunet, pînă la consumarea timpilor din măsură şi prelungind momentul relaxării şi al întreruperii comunicării artistice.

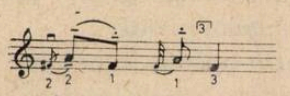
Probleme interesante legate de realizarea notaţiei se întîlnesc şi la tehnica mîinii stîngi. Astfel, Enescu anulează caracterul poziţional prin întrebuinţarea extensiilor şi contragerilor [3] care merg din aproape în aproape schimbînd poziţiile pe nesimţite.

Sonata a III-a, partea a III-a, nr. 45+5 măsuri



Trecerea de la o înălţime la alta se realizează uneori prin glissando rezultat din digitaţia obligată.

Sonata a III-a, partea I, nr. 2+2 măsuri.

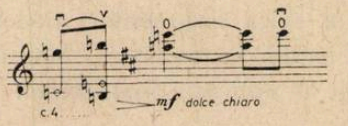


Glissando descendent este însoţit şi de notaţia *piangendo,* realizabilă prin vibrarea alunecării. Asemănător este şi *lamentoso.*

Există locuri în care descreşterea intensităţii este însoţită de o stingere concomitentă şi a *vibrato-ului* indicată prin : *non vibrato.*

Multe notaţii au tangenţă cu capitolul timbral : *dolcissimo con una sonorita aquatica, quasi adormetando, quasi scivolando sul ponticello, flautato sul tasto, selvagiamente, canto semplice, lontano, senza espressione* etc.

Una dintre cele mai frumoase momente din *Suita „Impresii din copilărie"* este secţiunea *Răsăritul soarelui* în care trecerea de la sunetele armonice artificiale la cele naturale creează un joc timbral cu un efect de deschidere şi purificare.



Astfel sunetul muzical este o continuare a mişcării interioare, de atitudine faţă de sine şi faţă de exterior.

Opera lui George Enescu, alături de deosebita valoare artistică, rămîne un nesecat izvor de cunoaştere.

BIBLIOGRAFIE

[1] *Propăşirea* nr. 146, 1928, Interviu cu George Enescu.

[2] Manoliu, G. — *George Enescu, gînditor şi poet al viorii, Studii de muzicologie* volumul IV, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1968, pagina 289.

[3] Foni, F ş.a. — *George Enescu* — Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, RPR. 1964, Bucureşti, pag. 86.

Marcel FRANDEŞ

ALIPI NAIDENOV — CRISTIAN BELDI

Programul Haydn — Beethoven — Schubert prezentat de dirijorul bulgar Alipi Naidenov la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii s-a impus, înainte de toate, prin deplina sa unitate stilistică, cele trei lucrări interpretate fiind compuse într-un interval de două decenii, primele două chiar în același an, 1795. Prim dirijor al Filarmonicii din Russe și asistent al cunoscutului șef de orchestră și pedagog italian Franco Ferrara la cursurile de vară ale acestuia de la Siena, Naidenov pare să nutrească o afinitate specială pentru muzica clasicismului vienez și a romantismului timpuriu, pe care o parcurge unind respectul scrupulos pentru indicațiile partiturii cu libertatea de mișcare în interiorul formei prestabilite. În *Simfonia nr. 104 în Re major („Cimpoiul")* de Haydn, ultima din seria celor 12 simfonii „londoneze", el s-a dovedit a fi un „haydnian" autentic, pentru care simplitatea și accentul unic ale acestor mari creații nu au secrete. Sub conducerea lui, simfonia a avut deopotrivă dramatism și lejeritate, în timp ce suplețea și grația, virtuți esențiale ale lucrării, nu au lipsit din niciuna din cele patru părți. Andantele a fost emoționant și expresiv, fără a renunța la acea dezinvoltură simulată, cu care Haydn exprimă lucrurile cele mai grave și mai surprinzătoare.

A doua lucrare a programului, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în Si bemol major op. 19* de Beethoven, a stîrnit interesul atît din cauza rarității prezentării acestei creații concertante beethoveniene în stagiunile simfonice, cît și a prilejului reîntîlnirii cu Cristian Beldi, una din cele mai interesante personalități ale tinerei generații de pianiști români. Dacă în 1980, cu ocazia apariției sale pe podiumul Ateneului în *Concertul nr. 24 în do minor* de Mozart, relevam sonoritatea substanțială a pianisticii lui Beldi, tușeul său perlat, noblețea frazării sale, remarcînd totodată că s-ar cuveni mai multă impetuozitate în părțile extreme și mai multă interiorizare în partea mediană, de data aceasta interpretarea sa a satisfăcut toate exigențele. Varietatea sensibilă a atacurilor, suplețea cantabilă a frazării, continuitatea progresiunilor de timbru și de dinamică în zonele extreme ale pianului, vitalitatea temperamentului au conferit execuției sale o plenitudine muzicală grăitoare pentru progresul realizat în acest scurt răstimp. Cu același tușeu perlat ca la Mozart, dar cu un relief și un dinamism specific pianisticii beethoveniene, Cristian Beldi a atacat de la început Allegro-ul inițial, pentru a realiza în Adagio acea puritate a conturului melodic pe care o implică tema, de inspirație cvasi-vocală. Desfășurat într-un tempo foarte viu, Rondo-ul final nu a apărut cîtuși de puțin bruscat, ci a avut vioiciune tinerească, fiind realizat pe fundalul unor elemente ritmice precis subliniate și încadrat într-o concepție arhitectonică solidă, vădind maturitate artistică. Pe alocuri, un suflu schubertian a străbătut interpretarea, parcă spre a pregăti publicul pentru ultima lucrare a serii, *Simfonia nr. 2 în Si bemol major D. 125* de Schubert.

Compusă în 1815, la numai 18 ani, *Simfonia nr. 2* constituie o altă raritate a programelor noastre și aceasta cu totul pe nedrept, deoarece cu fiecare nouă lucrare inedită sau cvasi-inedită descoperim dimensiunile impresionante ale geniului schubertian. Constatarea aceasta s-a confirmat și în cazul de față, în care ni s-a revelat o muzică încîntătoare, străbătută de bucurie și de lirism juvenil, în ciuda unor accente de neliniște care apar pe alocuri. Descendent din Haydn și Mozart, Schubert încearcă mereu să modifice și să înfrumusețeze forma, să aducă diferențieri armonice, îndrăzneli modulatorii, totul în condițiile unei maxime economii de mijloace. Atent la valorificarea acestor elemente definitorii pentru stilul schubertian, Alipi Naidenov s-a ferit să confere limpezilor pagini ale simfoniei o amploare insolită, împrumutîndu-le, dimpotrivă, farmecul vienez specific prin dezvoltări tematice și impulsuri ritmice neîncetat diversificate.

MIRCEA BASARAB — IANCU VĂDUVA

La pupitrul Filarmonicii „George Enescu", Mircea Basarab a realizat un concert atractiv, interesant ca program, excelent ca interpretare, după cum s-a putut prevedea încă din piesa introductivă, *Concerto grosso în re minor* de Vivaldi, binecunoscută și sub forma unui concert pentru orgă în prelucrarea lui Bach. Îmbogățită ca sonoritate prin orchestrația lui Siloti, lucrarea vivaldiană a impresionat prin exactitatea metrică și plenitudinea dinamicii pe care i-au imprimat-o instrumentiștii de coarde ai Filarmonicii, ca întotdeauna la înălțime.

În continuare, ni s-a oferit prima audiție a *Concertului nr. 2 pentru trompetă și orchestră*, una din ultimele creații ale recent dispărutului Aurel Popa, în care a valorificat bogata sa experiență în domeniul instrumentelor de suflat, mai cu seamă al trompetei, practicată cîndva de el însuși. În 1978, la douăzeci de ani după compunerea primului său concert pentru trompetă și orchestră, Aurel Popa a scris această a doua lucrare concertantă pentru același instrument solistic, dar cu un caracter substanțial diferit. Dacă în *Concertul nr. 1* virtuozitatea trompetei soliste se desfășura pe un fundal orchestral construit cu finețe, uneori ca o veritabilă dantelărie sonoră, *Concertul nr. 2* creează — mai ales în părțile extreme — o atmosferă burlescă, adeseori cu efecte grotești, subliniate și prin accentele de fortissimo în contratimp ale alămurilor grave, în timp

ce partea mediană, *Rubato*, apare vădit influențată de stilul improvizatoric al jazzului, atît la trompetă, cît și la orchestră. Solist a fost și de această dată, ca și la prima audiție a *Concertului nr. 1*, admirabilul trompetist Iancu Văduva, care a trecut cu o uimitoare dezinvoltură peste numeroasele „capcane" tehnice strecurate — cu abilitatea cunoscătorului avizat al instrumentului — de Aurel Popa în partitură.

Cu un deosebit interes a fost așteptată reluarea după multă vreme a cantatei *Carmina Burana* de Carl Orff, una din cele mai controversate creații vocal-simfonice ale veacului nostru, în care compozitorul münchenez experimentează o stilizare, permițînd muzicii să accentueze pînă la obsesie valorile verbale, ritmul natural sau prozodic, efectele de percuție ale articulației corale. S-a vorbit adeseori, în legătură cu această lucrare, despre primitivismul voit al lui Orff, legat de renunțarea sistematică la scriitura polifonică, la cromatism, la modulație. Adevărul este că, pentru Orff, important a fost în primul rînd glasul omenesc și ceea ce poate el să comunice prin cuvinte. De aceea și textele alese — din latina vulgară, germana medievală, italiana și franceza veche meridională — au primit o ilustrație muzicală accentuînd dicțiunea, care trebuie să fie variată, ritmată cu putere, melodizată cu discreție. În mod paradoxal, această muzică unește căutarea savantă a simplității cu o vervă epică de certă măreție. Apare de aci evidentă dificultatea de a stăpîni impozantul ansamblu interpretativ al partiturii, alcătuit din soliști vocali, două coruri mixte, cor de copii și o amplă orchestră, cu bogate compartimente de suflători și percuție, totul pentru redarea unei muzici care atinge pe alocuri caracterul unei frenezii dionisiace, în plină epocă medievală. Cu atît mai relevant apare meritul lui Mircea Basarab, care a condus tot acest colectiv cu deplină siguranță, fără consultarea partiturii, obținînd o interpretare deplin adecvată intențiilor compozitorului. Un rol esențial în această reușită revine și corului Filarmonicii, pregătit de Vasile Pântea, precis în intervenții și de o impresionantă amploare sonoră în momentele spectaculoase ale secțiunii a doua, *In taberna*, mereu în acord cu pulsația ritmică implacabilă a orchestrei. Odată cu secțiunea a treia, *Cour d'amours*, de factură — prin contrast — lirică, i s-au adăugat și vocile cristaline ale corului de copii „Voces primavera" condus de Claudiu Negulescu, excelent ca exactitate a intonației și claritate a dicțiunii. Dintre soliști, baritonul Bogdan Pancu a rezolvat cu oarecare dificultate o seamă de momente care solicită o mare extindere vocală, cu efecte burlești de voce de cap, dar și cu un registru grav substanțial. Nicolae Prescornițoiu a interpretat fără efort aparent unicul cîntec al partiturii scris pentru vocea extrem de rară de contra-tenor, *Olim lacus colueram*. Sub raportul realizării solistice, cea mai mare satisfacție ne-a produs-o, ca întotdeauna, soprana Emilia Petrescu, în intervenții de o cuceritoare suavitate, culminînd cu dificila cadență *Dulcissime* în registrul supraacut, pe care a parcurs-o cu o ușurință confirmînd o dată mai mult măiestria tehnicii sale vocale.

SERGE ZEHNACKER — AURELIAN OCTAV POPA

La un an după prima sa apariție într-un concert al Filarmonicii „George Enescu", dirijorul francez Sèrge Zehnacker a reapărut în sala Ateneului cu un program prezentînd în deschidere — după *Les Métaboles* din anul trecut — o nouă lucrare de Henri Dutilleux, *Timbres, Espace, Mouvement* (Timbruri, Spațiu, Mișcare), cu subtitlul *La nuit étoilée* (Noaptea înstelată), scrisă în 1978 pentru Orchestra simfonică din Washington. Dacă, în *Les Métaboles*, Dutilleux punea accentul pe diversitatea și ingeniozitatea coloristică într-o succesiune de ambianțe clar diferențiate sub raportul combinațiilor timbrale și al ritmurilor, de această dată — și în ciuda titlului care ar părea să anunțe o orientare similară — pe primul plan se află orchestra în ansamblul ei, pe care compozitorul o stăpînește cu o măiestrie a instrumentației ținînd de domeniul virtuozității. Din masa orchestrală se desprind — pe parcursul celor două secțiuni ale lucrării — scurte momente solistice ale suflătorilor sau ale percuției, uneori cu caracter improvizatoric, care sugerează o descendență stilistică din impresionismul francez, mai ales din Debussy, dar cu puternice contaminări din alte zone și tehnici, mergînd de la romantismul tîrziu pînă la scriitura serial-modală. Experimentator al virtualităților coloristice ale orchestrei simfonice, Dutilleux elimină aci din partitură viorile și violele, limitînd compartimentul coardelor doar la violonceli și contrabași, ceea ce împrumută momentelor de ansamblu un caracter mai întunecat. Sub conducerea lui Sèrge Zehnacker, lucrarea a beneficiat de o interpretare meritorie, deși cu o sonoritate uneori excesiv de compactă, care s-ar fi cuvenit a fi „aerisită" prin echilibrarea corespunzătoare a grupurilor instrumentale.

Nici în *Simfonia nr. 4 în Sol major* de Gustav Mahler, Sèrge Zehnacker nu a reușit să creeze atmosfera necesară, rămînînd dator în ce privește evidențierea referirii clare a compozitorului la clasicismul vienez, relevarea întregului farmec al inocenței copilăriei care animă părțile extreme ale simfoniei și mai ales punerea în valoare a largilor desfășurări melodice pe care le aduc cantilenele coardelor în partea a III-a, una din cele mai inspirate creații variaționale din istoria muzicii. Dacă Finalul s-a apropiat întrucîtva de intențiile compozitorului, aceasta s-a datorat solistei vocale, soprana Emilia Petrescu, care a imprimat muzicii *Cîntecului despre bucuriile cerești* caracterul naiv-glumeț al textului.

În partea centrală a programului, ni s-a prilejuit reaudierea uneia din cele mai reprezentative creații concertante românești ale ultimului deceniu, *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Aurel Stroe. În aceeași strălucită interpretare a lui Aurelian Octav Popa ca la prima audiție, lucrarea captivează prin intervențiile clarinetului solo, de o extraordinară diversitate a sonorităților, ca și prin originalitatea orchestrației, de o rar întîlnită transparență, dominată de o succesiune de momente solistice, pe mici grupuri sau individuale, care împrumută lucrării un caracter cvasi-cameral, în ciuda dimensiunilor an-

samblului. Relevînd, alături de virtuozitatea lui Aurelian Octav Popa, și meritele instrumentiștilor Filarmonicii — mai ales ale trio-ului de percuționiști Nicolae Albulescu, Alexandru Giugaru și Florin Diaconescu — ne rămîne doar să regretăm că în prima parte din cele două seri, coordonarea dirijorală a prezentat carențe care au dus, la un moment dat, la o dezorientare generală a ansamblului. Abia în seara următoare, interpretarea s-a apropiat, sub raportul conducerii muzicale, de cerințele firești.

ROBERTO BENZI — VALENTIN GHEORGHIU

După doi ani, o nouă întîlnire între Roberto Benzi și Valentin Gheorghiu pe podiumul Ateneului, de această dată sub semnul „Imperialului" beethovenian, care a tentat pe toți marii pianiști ai lumii. Între versiunile interpretative foarte diverse ale Concertului, în funcție de personalitatea solistului, aceea a lui Valentin Gheorghiu pune accentul pe lirism, căldură, inspirație, adoptînd o libertate expresivă deosebit de atrăgătoare, mai cu seamă în partea secundă, *Adagio un poco mosso*, realizată cu o extremă simplitate, dar cu un relief sonor dînd liniei melodice cantabilitatea necesară. Caracteristică pentru interpretarea lui Valentin Gheorghiu ne-a apărut unitatea de concepție a lucrării în ansamblul ei, frazarea plină de noblețe, care acționează ca o forță activă, așezînd fiecare detaliu la locul lui. Dacă adăugăm la aceasta logica inspirată a cîntului, forța fără violență, obținem o imagine concludentă a realizării sale în acest „concert al concertelor" beethoveniene. La pupitru, Roberto Benzi nu și-a dezmințit temperamentul meridional, imprimînd momentelor orchestrale o vigoare și un elan pline de brio.

Unde însă Benzi și-a putut desfășura din plin capacitatea de a stăpîni cu autoritate ansamblul orchestral și de a-l antrena în execuții de zile mari, a fost poemul simfonic *O viață de erou* de Richard Strauss, un autoportret al compozitorului la vîrsta de 34 de ani, cu citate din poemele sale simfonice anterioare, cu scene de luptă acerbă împotriva adversarilor săi, dar și cu momente de cald lirism, subliniate prin melodiile inspirate ale viorii soliste (excelent interpretate de concertmaestrul George Nicolescu). Din nou, Roberto Benzi a dovedit că știe să-și facă înțelese intențiile, folosind o gestică amplă, sugestivă, de genul aceleia uzitate din fosa orchestrei de teatru liric pentru a putea fi clar urmărită pe scenă. Drept rezultat, execuția orchestrală a apărut somptuoasă, pe alocuri cu unele excese temperamentale, dar în ansamblu calitatea sentimentului a fost de un nivel exemplar. Pe primul plan s-au situat frumusețea și bogăția substanței sonore, ceea ce la un poem simfonic orchestrat cu măiestria incomparabilă a lui Richard Strauss înseamnă în fond esențialul.

Edgar ELIAN

CONCERTE LA RADIOTELEVIZIUNE

Concertul din 23 ianuarie dirijat de Paul Popescu a debutat cu o lucrare cvasi camerală de Dumitru Bughici — *Cinci imagini pentru orchestră de coarde, flaut și oboi* (în primă audiție), scrisă în 1976. Cele cinci părți, alăturate pe principiul contrastului de atmosferă și mișcare, au în general o tentă delicată, sugestivă, flautul și oboiul conducînd pe rînd sau împreună întreaga desfășurare, pe fondul creat de orchestra de coarde ce amplifică și împlinește acțiunea. Excelenți instrumentiști de orchestră, de muzică de cameră și soliști totodată, flautistul Ioan Cațianis și oboistul Augustin Betea au susținut cu dezinvoltură o partitură care nu punea probleme tehnice dar le cerea o intimitate a tonului și o finețe a frazării caracteristice lucrărilor gîndite pentru un ansamblu instrumental restrîns.

O altă piesă solistică — *Concertul nr. 5 în La major pentru vioară și orchestră* de Mozart — a avut-o drept protagonistă pe Liliana Ciulei, de curînd absolventă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, la clasa profesorului Ștefan Gheorghiu, și solistă a Filarmonicii din Ploiești. După o primă perioadă în care talentul Lilianei Ciulei a izbucnit cu strălucire cîștigînd cîteva concursuri internaționale prestigioase, am asistat o vreme la o stagnare aparentă a acestei afirmări și, prin recul, la o neîncredere (chiar din partea criticii) în calitățile sale solistice. Revenirea sa de acum infirmă cu prisosință orice pronosticuri pesimiste anterioare. E drept că maniera sa de a cînta evită spectaculozitatea și o anumită exteriorizare sentimentală (să-i spunem așa) mai accentuată — atît de gustate — poate datorită temperamentului său mai senin sau unei capacități de interiorizare neobișnuită și prețioasă. Tînăra solistă face parte, credem noi, din rîndul interpreților cu o structură „clasică" la care primează măsura, claritatea ideilor, sobrietatea mijloacelor de redare și mai ales cenzurarea pasiunii și care dobîndesc totuși, în cîntat, strălucire și durabilitate a efectului produs asupra auditorilor.

După pauză, Paul Popescu a condus *Simfonia a II-a* de Bruckner, în cadrul integralei ciclului simfoniilor brucknerieme, un efort de amploare ce nu pare să aibă, cel puțin pînă acum, ecoul pe care l-ar merita în rîndul publicului. Perfect avizat asupra gîndirii și particularităților travaliului componistic brucknerian, Paul Popescu se străduie să sugereze, să expliciteze această lume complexă. Poate că în dorința de a păstra cît mai mult posibil și spiritul și litera muzicii lui Bruckner, Paul Popescu se estompează prea mult ca personalitate interpretativă, apelînd la o modestie care este cea a rigorii și a deplinei contopiri cu sensurile structural-filozofice brucknerieme, atitudine ce ar trebui prețuită la adevărata ei valoare cu toate că lipsește, în oarecare măsură, spectacolul propriu-zis de acea teatralitate care impresionează publicul. Problema are implicații mult prea întinse pentru a putea fi discutată într-o simplă cronică, semnalăm doar, ca un paradox care deși cunoscut n-a fost niciodată analizat cu temei, faptul că de cele mai multe ori punerea în valoare a propriei personalități din partea interpretului aruncă o lumină mai puternică asupra operei pe care o interpretează. Cît subiectivism cuprinde orice succes, scenic cu deosebire, e o întrebare la care probabil nu vom putea răspunde niciodată exact.

Al doilea concert pe care-l consemnăm în cronica noastră, cel din 28 ianuarie dirijat de Liviu Ionescu, a prilejuit audierea pentru prima oară a *Simfoniei a III-a „Diacronii"* de Liana Alexandra, lucrare ce poartă dedicația „Armonii pentru pacea lumii". Compozitoarea laborioasă, încununată cu importante premii naționale (Premiile Uniunii Compozitorilor în 1975 și 1979, Premiul Academiei în 1980, Premiul I la Cîntarea României, ediția 1981) și internaționale (Premiul I la Concursul „Carl Maria von Weber" de la Dresda — 1979, Premiile fundației „Gaudeamus" din Olanda în 1979 pentru muzică de cameră și 1980 pentru operă) Liana Alexandra s-a impus cu autoritate, în ultimii ani, în viața muzicală. Cei care au scris despre muzica sa remarcă sinteza dintre „avangardă" și „tradiție", o prelucrare subtilă a folclorului românesc, bogăția fanteziei relevată cu precădere în melodică și orchestrație, capacitatea de comunicare cu ascultători din cele mai variate straturi culturale și implicit mînuirea cu dezinvoltură a unei tehnici bine puse la punct. *Simfonia a III-a „Diacronii"* păstrează în cea mai mare parte toate aceste trăsături, ceea ce semnifică în fond o perioadă de stabilizare a procedeelor, de cristalizare a unui stil personal bine conturat, în creația compozitoarei. Simfonia e alcătuită din trei părți legate într-o singură respirație ; aici contrastele nu apar frapante sau net delimitate ci micile schimbări modifică treptat structura și tonusul muzicii — elementele secundare ale unei părți devin principale în partea următoare de pildă. Structurile muzicale pe care le aminteam evoluează paralel pînă în final unde se adună, sintetizîndu-se într-o unică melodie acompaniată, ca o stare de transă, intensivă, încărcată de sugestii. Asistăm astfel la un proces de metamorfozare continuă a mai multor planuri și de aici și ideea „diacroniilor". *Simfonia a III-a* este o lucrare de tip modal consonant, o manieră de a scrie și o preocupare mai veche a Lianei Alexandra (în *Consonanțe, Incantații, Concert pentru flaut, violă și orchestră, Crăiasa zăpezii* etc.) și care se înscrie în același efort de circumscriere a unui teritoriu stilistic propriu ; chiar dacă se încadrează în coordonate mai largi și bine statornicite, muzica Lianei Alexandra aduce o notă distinctivă prin modul rafinat de a contopi modalismul de sorginte folclorică cu procedeele novatoare ale muzicii contemporane. Se mai poate adăuga, tot ca o trăsătură distinctivă, calitatea sonorității orchestrale în *Simfonia a III-a*, concepută prin acumularea intensităților și nu prin violența opozițiilor, prin aflarea unor timbruri apropiate unul de altul ce diversifică pe nesimțite culoarea, prin desfășurarea unei intervalici instrumentale relativ strînse și tipizate într-un spațiu dat, într-un registru în care extremele apar rar, convergînd — toate aceste elemente — spre acea secțiune amintită din final care polarizează și exprimă tensiunea subsumată de-alungul întregului discurs al celor trei părți. Observația de mai sus poate constitui în același timp și un exemplu de consecvență și izbutită transpunere a ideii formale în planul sonor. Aspectul sonor predilect expresiv al *Simfoniei a III-a* justifică audiența muzicii Lianei Alexandra în rîndul publicului fără însă a apela — după cum sperăm că se poate observa și din sumara prezentare pe care am făcut-o mai sus lucrării — la facilități melodice sau la renunțarea investigării problematicii muzicii moderne.

Liviu Ionescu a reușit să redea piesei această desfășurare dintr-o singură respirație, marcînd momentele semnificative și în special culminația gradată spre final. De asemenea a realizat un acompaniament eficient la *Concertul nr. 3, în do minor, pentru pian* de Beethoven al cărui solist a fost pianistul bulgar Anton Dikov. Cunoaștem prea puține lucruri din păcate despre artistul bulgar (programul de sală nu ne prezintă soliștii cu toate că A.R.I.A. are materiale informative destul de bogate), însă siguranța interpretării sale ne face să credem că este apreciat în viața muzicală din țara vecină. Felul în care cîntă (l-am ascultat anul trecut cu Mozart și acum cu Beethoven) vădește un admirabil echilibru : mișcarea este întotdeauna aleasă cu grija de a pune în valoare sensul frazei și nu de a-și etala virtuozitatea pianistică, sunetul are culoare și căldură, dinamica trădează o imagine robustă și sobră despre muzica beethoveniană. Am remarcat totuși în seara concertului o mai pronunțată emoție ca la repetiție ce tulbură întrucîtva simetria impecabilă de care vorbeam — și se va spune că lucrul este firesc. E aici însă un prag pe care marii artiști îl trec reprimîndu-și „emoția firească" și păstrîndu-și concentrarea senină care-i ajută să fie mereu egali cu ei înșiși.

Dan SCURTULESCU

„PENEȘ CURCANUL" DE EMIL LERESCU

Compozitorul Emil Lerescu ne-a obișnuit cu predilecția sa pentru genurile vocale (coruri, cîntece patriotice-revoluționare, lieduri, madrigale, poeme), în care temele utilizate se impun prin claritatea construcției melodice, plasticitatea imaginilor, echilibrul mijloacelor de expresie, ritmica vie, dinamica bine stăpînită.

După numeroase lucrări corale și uneori paralel cu elaborarea unora dintre ele, Emil Lerescu a abordat genul lirico-dramatic, avînd ca subiecte perioade distincte ale istoriei noastre.

Pornind de la opera eroică *Ecaterina Teodoroiu* compusă pe libretul lui Nicolae Tăutu, a urmat opera comică *D-ale carnavalului* după I. L. Caragiale și opera lirică *Steaua fără nume* după piesa lui Mihail Sebastian. „Povestea de război *Peneș Curcanul*" încadrată în forma operă-baladă (avînd un singur act, cu durata de 45 minute) pe versurile lui Vasile Alecsandri, marchează drumul ascendent parcurs de compozitor.

Emil Lerescu manifestă plenar în operele sale (*Ecaterina Teodoroiu* și *Peneș Curcanul*) suflul patriotic al conștiinței românești, zugrăvind cu pasiune și nestrămutată convingere figurile de eroi ai neamului, perioade ale zămislirii ființei naționale, ale independenței și suveranității patriei.

Compozitorul aduce în scenă eroi reali ai etapelor istorice evocate, conferind personajelor roluri sugestive, subliniate vibrant de accentele muzicii sale sincere, deschise,

El pune în glasul interpreților melodii generoase de largă accesibilitate, străbătute de filonul dramatic menit să scoată în relief momentele de adevărată tensiune emoțională.

Opera-baladă *Peneș Curcanul*, avînd ca subtitlu *Poveste de război*, păstrează în linii mari caracteristicile dramei muzicale clasice, cu elementele sale bine cunoscute și apreciate de publicul iubitor al acestui gen de artă.

Spectacolul, deși prezentat în premieră la Opera Română din Iași în ajun de an nou, a stîrnit interes și o binemeritată audiență și admirație.

Din distribuție au făcut parte : Duius Marius Șuteu (Peneș Curcanul), Ion Prisăcaru (sergentul), Gheorghe Solovăstru (Osman), Camelia Șotrin-Pascu (mama lui Cobuz), Filimon Siminic (Cobuz), Octav Ambrozie (viteazul căpitan), Vasile Filimon (Vlad) și alții.

În scenele de luptă, rolurile principale au fost deținute de balerinii Mihai Boar (Peneș Curcanul), Dan Brezuleanu (Țînteș), Mihai Belțic (Burcel), Aurel Drama și Ștefan Dinu (dorobanți), Nicolae Banciu (un medic militar).

Orchestra, bine echilibrată în toate compartimentele și deosebit de expresivă pe întreaga desfășurare a acțiunilor scenice, a adus sub bagheta dirijorului George Victor Dumănescu o contribuție esențială la reușita spectacolului.

Corul bărbătesc (dirijor maestrul de cor Anton Bișoc) cu toate că s-a aflat într-o alcătuire numerică insuficientă față de cerințele partiturii, s-a ridicat (prin efortul său artistic conștient și prin probitatea profesională nedesmințită), deasupra acestei carențe organizatorice, fiind un participant notabil în determinarea calitativă a întregii producții artistice.

Se cuvine subliniată regia tehnică asigurată cu pasiune și multă dăruire de Florin Harbuz, ca și atenta pregătire muzicală datorată corepetitorilor Stoian Spicu și Ioana Pătrașcu.

Spectacolul a fost întregit cu poemul coregrafic *Nunta* de Doru Popovici, pe libretul semnat de Hero Lupescu, care evocă momente din primul război mondial, petrecute într-o așezare montană.

Sorin VÎNĂTORU

PRIME AUDIȚII

Odată ce s-au reluat și se mențin în continuitate concertele de prime audiții organizate de Uniunea Compozitorilor și Filarmonica „George Enescu", ne putem întreba dacă este suficient doar să aducem la rampă creații recente, sau, prin forme concertistice specifice ori o paginație adecvată, să orientăm și producția și receptarea către noutatea de idei, continua, neobosita dilemă a creatorului în fața stilului, formei, limbajului. Este de ajuns să fie, în principiu, doar lucrări valoroase pe care să le livrăm în orice ambalaj, orice vecinătate ? Uniunea Compozitorilor își iubește desigur toți membrii și pe cei care aspiră încă la calitatea de membru, dar ea nu este, prin aceasta, absolvită de o atitudine estetică și, mai ales, de datoria de a forma opțiunile publicului. Nu este această alcătuire a programului prin simplă însumare de titluri simptomul unei aprecieri nivelatoare, strict cantitative, o abdicare de la principialitatea noutății, și nu se va răsfrînge această optică și în opinia compozitorului, iar, mai apoi, a publicului ? Asigurarea unor prezentări vii, pertinente, (ceea ce se întîmplă mai întotdeauna) ar putea fi continuată prin audierea opiniei publicului (ce calitate formativă are exprimarea opiniei pentru chiar emitentul ei) și preludiată de gruparea *angajată principial* a titlurilor unei seri, după generație, tehnică, poziție similară la cota interesului intrinsec al lucrării (ceea ce nu se suprapune întotdeauna peste valoarea scontată a muzicii). Acestea sînt simple premise de lucru, din mers, răspunsuri care să certifice mai mult decît o inițiativă utilă la un prim nivel ni le va da subtextul însemnărilor ce urmează, apoi, poate, suita concertelor.

Concertul lunii ianuarie a fost privat, în ultim moment, din motive obiective, de o piesă, destul de amplă, devenind un mini-concert, cum l-a numit prezentatorul programului — inspirat ca oricînd — Theodor Drăgulescu. De fapt, concertul a avut dimensiuni acceptabile, către idealul receptării mereu vii, problematice.

Este poate inutil să ne întrebăm dacă în liedurile lui Sorin Lerescu pe versuri de Gheorghe Tomozei *(O oră de iubire)* avem de-a face cu „noul" sau cu „vechiul" melodism. Că sînt sau nu aici „ghilimelele" detașării de un material melodios ne pare mai puțin important pentru ambiția lucrării, realizată în toate intențiile, în stilul vocal neostentativ dar argumentat imagistic — un recitativ (silabic) favorizînd percepția (necesară) a textului. Armonia este controlată cu siguranță, pianul pe ea își sprijină rolul de comentator, oprirea finală (singura) apare ca o surpriză și o necesitate logic dedusă, totodată.

O studiată disjuncție stilistică între clarinet și bandă ne pare a fi problematica anvizajată compozițional în piesa lui Dan Timiș *Monolog*. Este o tentație a muzicii vii, foarte concrete, dar, prin paginație, apare un subtext situabil în zona estetică a suprarealismului. Non-tangențialitatea structurilor forțate să fie tangente este un spațiu ludic foarte fertil, decupajul transgresînd imediatul imaginilor. „Umanizarea" dulceagă a muzicii de pe bandă oferă o altă ipostază a menționatei incongruențe, doar că aceasta din urmă ne pare parcă mai puțin semnificativă (și mai auzită). Dan Timiș se evidențiază însă prin aceea că gîndește și subtextul lucrării, nu numai primul contact.

Mihai Damian ne pare, după mai multe lucrări audiate, a adera (conștient ?) la stilul românesc interbelic, în special la o anumită descendență a lui Mihail Jora. Îndrăznind puțin cîte puțin, compozitorul, în această *Elegie* pentru vioară și pian, înscenează cu inspirație rostirea melodică a instrumentului cu coarde, decupată de economicele intervenții ale pianului. Cum am văzut și în alte lucrări ale sale, Mihai Damian are instinct dramatic, descifrabil aici în cucerirea eficientă a culminațiilor melodice, în simțul „recitării" sonore.

Pe versantul opus al măiestriei și conștiinței publice, ceilalți doi compozitori ai serii. În *Măguri II* pentru clarinet, Liviu Comes este preocupat de dinamizarea latent-polifonică a monodiei, a cărei or-

namentică, stabilizînd melodic, face şi mai evidentă spaţializarea pluri-vocală (ornamentele localizează vocile, temporalizează melodia, polifonia este elementul de spaţializare). Deducţia bachiană este citită şi printr-o lentilă clasică — repetări acumulative de tip dezvoltător, tensiuni şi relaxări cu mutaţii structurale. Din confruntarea celor două „surse" muzica profită.

Dorian Varga realizează în *Vîrstele omului* o muzică de sinteză a tradiţiei pianisticii germane, în piesele de gen, cu asociaţii ideatico-muzicale stabile. Ca şi în ilustrele modele, nu limbajul generează metalimbaj ci invers. Este o amplă lucrare de confesiune, dar şi de instrumentalitate şi, dacă toţi interpreţii concertului au contribuit în mod remarcabil la ţinuta manifestării (menţionăm pe mezzosoprana Steliana Calos, clarinetistul Valeriu Bărbuceanu), pianistul Şerban Soreanu şi-a reeditat apariţiile memorabile prin profesionalitate, devoţiune, inteligenţă, spirit pătrunzător.

★

Benefică reluarea, după o eclipsă de durata unei stagiuni sau chiar mai mult, a Dialogurilor cu publicul ale Societăţii „Muzica", organizate începînd de acum zece ani — cum ne amintea într-o scurtă prefaţă a concertului secretarul societăţii, dirijorul Radu Cozărescu — şi, spunem noi, continuînd să reverbereze chiar după dispariţia modelului (concertele-dezbatere ale R.T.V., de la care, ce-i drept, „dialogurile" au împrumutat acum lăcaşul, studioul T. 8). Nu numai că este încă un loc de prezentare publică a creaţiei româneşti recente, dar şi un prilej de a pune în lumină, la cald, aspecte ale lucrărilor, de a testa reacţia unui public mai mult sau mai puţin adaptat noutăţii sonore. Apoi, o ocazie pentru ascultător să-şi conştientizeze prin verbalizare imaginea subiectivă, depăşind astfel simpla impresie de moment. În fine, dialogul — regizat de astă dată de pătrunzătorul compozitor şi critic Horia Şurianu — asigură şi un fel de spectacol, de alură de eveniment primei audiţii, cu consecinţe în facilitarea penetraţiei, în dinamizarea ascultării.

(Din nou, deci, un set de premiere. Sînt multe piese inaugurate, viaţa muzicală abia le poate cuprinde, te întrebi : cantitatea aceasta de titluri cine le va mai cînta apoi ? Compozitor fiind, aproape că te jenezi cînd apari pe un afiş cu o secundă sau terţă audiţie, de parcă n-ar fi normal aşa.)

Cîteva nume revin faţă de precedenta noastră relatare. Mihai Damian are acum o *Passacaglie* cu 20 de variaţiuni, de un neoclasicism cromatic, foarte convins, cu constructivismul său în descendenţa Honneger—Hindemith. Contrastele şi transformările de structură trădează participarea afectivă a compozitorului, ceea ce-i dă o anume siguranţă, interes în relaţia activă a unităţii cu diversitatea. Între inventivitate şi soliditate, Mihai Damian trebuie încă să aleagă. Cred însă să adesea le poate (şi le va putea mai bine) conjuga.

Dan Bălan cultivă cu eficienţă „naivitatea". Cînd îşi exersează simţul (evident) al stilizării, el reuşeşte să extragă seva muzicii-obiect pe care, în toată naturaleţea ei, ne-o expune. *Ipostaze contrapunctice pe teme maramureşene* constituie de fapt o suită, cu procedee tradiţionale (canon) bine aplicate unei gîndiri obiectuale. Uneori compozitorul se lasă furat de material ; atunci, acesta nu mai este un obiect, prilej de salt în meta-limbaj, ci chiar limbaj, îşi „retro"-cedează prospeţimea, în folosul unei estetici ruginite. Atenţie la jocul cu preluările — distanţarea trebuie să fie mereu în atenţia compozitorului, în acest caz.

La poli conceptuali opuşi s-au situat cele două lucrări ce au urmat în ordinea programului, aparţinînd lui Liviu Dănceanu şi lui Vlad Opran. În *Archaeus* pentru vioară şi bandă magnetică, Liviu Dănceanu încearcă o meta-muzică de un caracter foarte voit. Textul eminescian (rostit pe bandă) este de o amploare a vibraţiei strivitoare pentru orice muzică i s-ar putea contrapuncta. Interesantă în sine, şi foarte bine interpretată de violonistul Dorel Paşcu Rădulescu, muzica părea firavă faţă de cuvintele redate în deplina lor perceptibilitate. Ceea ce însă ne-a cîştigat în tot cazul aprobarea este încercarea (încă juvenilă, firească) a unui „altfel", ambiţia şi incomoditatea gîndirii. Liviu Dănceanu, în momentul în care îşi va acorda pe deplin mijloacele la proiecte, va fi un compozitor cu voce proprie.

Dacă Dan Bălan era un „naiv", Vlad Opran este un „primitiv", vizînd exprimarea cît mai directă a unei stări emoţionale într-un limbaj (tonal) care are însă convenţiile lui, chiar mai puternice decît oricare altul, şi în orice caz mai de neclintit decît i se pare compozitorului, care îl crede foarte adecvat comunicării nestingherite. În fapt, nimeni nu s-a exprimat tonal fără să ţină seama de legităţile sistemului şi mai ales de pericolul banalităţii, iar cei mai „exprimativi" dintre romantici (de la Berlioz pînă la Wagner) ascund multă premeditare în efuziunile lor. Altfel, aceste *Imnuri ale dragostei şi luminii* (versuri de Mircea M. Ştefănescu) rămîn doar gesturi, expresii ale *voinţei* de expresie şi nu ale expresiei împlinite, contextuale, fapt evident în aceea că recurg pînă la urmă la mersuri ascendente stereotipe. Ceea ce apreciem la Vlad Opran este sinceritatea (căutată, însă) dar expresia artistică se cuvine înălţată deasupra interjecţiei.

Împlinită, între ambiţie şi realizare, ni s-a părut *Actio* (violină solo) de Sorin Lerescu. Cu un material coerent, ce se argumentează elocvent pe sine însuşi, tînărul compozitor reuşeşte o tramă bine desenată, din redimensionarea a două structuri muzicale alternative. Autorul este sensibil şi valorifică premisele, le exploatează pînă la capăt. Sorin Lerescu dimensionează exact iar siguranţa, intuiţia devin grăitoare.

Violeta Dinescu semnează (din nou) cu mînă sigură aceste *Arabescuri* pentru flaut şi percuţie. Îi re-cunoaştem acea eleganţă a scriiturii pe care i-o releva, într-o substanţială intervenţie, în discuţiile de după concert, compozitorul Nicolae Brînduş. Ne pare că autoarea edifică un ciclu de piese pentru două-trei instrumente, şi aici ştiind foarte bine să măsoare şi să lege intonaţional şi timbral intervenţiile, să fie originală într-o melodică ce se reeditează, în procedee de tradiţie (ce-i drept, recentă). Violeta Dinescu nu scrie atît operă de operă, cît îşi scrie muzica, sau se lasă scrisă de ea.

Multă ambiție, demonstrativism, orientat deocamdată în sens scolastic, mărturisesc *Variațiunile și fuga pe o temă de Frescobaldi* de Viorel Crețu. Parcă îl simțeam pe fostul dascăl al compozitorului — Liviu Rusu — exteriorizîndu-se în pachetele armonice ce lunecau în sus și în jos pe clape, în structurile variaționale avînd rolul de a se denumi pe ele însele. Voința lui Viorel Crețu, cînd se va canaliza înspre impalpabil, îndrăzneală, dilemă, repunere în discuție a bazelor, va legitima un compozitor interesant.

La sfîrșit de concert, o lucrare pentru ansamblu instrumental mai mare, cu participarea dirijorală a lui Radu Cozărescu și a unui recitator, actorul Marcel Iureș, de Saviana Diamandi. Pe un text propriu, lucrarea are atmosfera „de la belle époque", à la Picasso de perioadă roz, sau Stravinski efilat, în cele din urmă un fel de „bestiar" muzical bine caligrafiat, dintre care cel mai interesant mi s-a părut modul propriu de muzicalizare a recitării, subtil, ingenios. O măsură justă a raportului dintre instrumentiști și actor, un comentariu fin, poate prea general, al muzicii față de text ; Saviana Diamandi se receptează sub o perspectivă dintre cele mai favorabile.

În afară de neclaritățile sau reușitele proprii fiecărui compozitor, există întrebări la care muzica tinerilor compozitori (și nu numai a lor) nu poate încă să răspundă.

Costin CAZABAN

Melodii '81

Aflat la cea de a III-a ediție, Concursul „Melodii 81" organizat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste în colaborare cu Radioteleviziunea Română și Uniunea Compozitorilor din R. S. România, o strălucită sărbătoare a muzicii ușoare românești, pe lîngă aspectul său competitiv a reușit să reunească timp de patru seri, în impunătoarea Sală Polivalentă pe cei mai reprezentativi creatori ai genului și implicit o întreagă gamă de formații și interpreți.

După ce în prima etapă a fost audiat repertoriul de muzică ușoară realizat în anul 1981 la care s-au adăugat și piese în primă audiție, un juriu de specialitate a selectat pentru faza finală 40 de creații aparținînd unui număr de 30 compozitori și, fapt demn de semnalat, perfecta simetrie intre prezențele „consacraților" și cele ale tinerilor sau debutanților.

Rămînînd în continuare în domeniul cifrelor, în postura de interpreți au fost prezenți 34 soliști ; 10 grupuri vocale și formații instrumentale precum și Orchestra Radioteleviziunii române.

Și cum caracterul competitiv al manifestării impunea prezența unui juriu, acesta a fost constituit din muzicieni de prestigiu : compozitorii Laurențiu Profeta, George Grigoriu, Gelu Solomonescu și Vasile Șirli, criticul muzical Luminița Vartolomei, artistul emerit Gică Petrescu și dirijorul Voicu Enăchescu cărora li s-au adăugat Ruxandra Mermeze și Cristian Melnic din partea publicului.

La selectarea și stabilirea ierarhizării pieselor aflate în concurs au avut un cuvînt și spectatorii, prin acordarea de note pe buletinele al căror punctaj a desemnat cele trei premii ale publicului.

Cele 16 melodii premiate aparținînd unui număr de 13 compozitori au reușit să se impună prin originalitate și forță, exprimate deopotrivă prin sensurile versurilor și partiturilor muzicale.

Dar, cum de obicei stabilirea numărului distincțiilor se face prin raportarea la numărul pieselor aflate în competiție și nicidecum în funcție de cel al pieselor de valoare, mai pot scăpa atenției juriului cîntece situate la cote egale cu cele premiate. Într-unul din aceste cazuri s-a aflat după părerea noastră melodia *Am ales nemărginirea* de Cornel Fugaru, pe versurile Corinei Brăneanu.

Parcă mai atenți și mai inspirați ca niciodată, orchestratorii, în unele cazuri chiar compozitorii respectivi, au reușit să recreeze și să dea un plus de valoare pieselor selecționate.

Am avut astfel satisfacția audierii unor piese înveșmîntate într-o instrumentație viu colorată, ritmată și penetrantă cînd linia melodică o solicită, reamintindu-ne dintre acestea orchestrațiile realizate de Sile Dinicu, Marcel Dragomir, Cornel Meraru ș.a.

După cum consemnam în partea introductivă, organizatorii împreună cu creatorii au reușit ca concursul de creație să fie dublat de o autentică paradă a soliștilor de muzică ușoară, consacrați sau tineri, din capitală sau din alte centre ale țării, fiecare străduindu-se să asigure pieselor respective interpretări din cele mai convingătoare și mai personale.

Soliști de excepție ca Angela Similea, Mirabela Dauer, Corina Chiriac, Mihai Constantinescu, autentice vedete ale genului, au fost secondați îndeaproape de nume consacrate ca : Margareta Pîslaru, Eva Kiss, Stela Enache, Doina Limbășanu, Cornel Constantiniu, Sergiu Cioiu sau Dorin Anastasiu.

Deși mai tînără, solista vocală Mariana Ritz merită un comentariu special ; în această elevată manifestare interpreta a fost mai mult decît o apariție, reușind să impresioneze printr-o sensibilitate deosebită și printr-un temperament remarcabil.

Seria celorlalți interpreți prezenți în concurs poate continua cu grupurile vocale „Stereo", „5 T", „Expres", „Studio B" și „Coralis" și cu soliștii Doina Cristina Marina, Irina Soroiu, Liana Lungu, Marcela Frățilă, Carmen Mureșan, Mariana Milea, Marieta Bratu, Puiu Faur, Ioan Luchian Mihalea, Lucian Mihai Segal, Lucian Lepșa, Radu Constantin și copiii Lulu Mihăescu și Cătălin Munteanu.

Repertoriul dedicat copiilor, de această dată, a fost prezentat în ample formule muzical-spectaculare cu participări ale unor formații cunoscute : corul de copii al Radiotelevizіunii condus de Eugenia Necula, un grup de copii de la Liceul de Artă „George Enescu" pregătit de prof. Constantin Drăgușin și formația de copii balerini de la Casa Centrală a șoimilor patriei și pionierilor, instruită de prof. Mihai Dumitrache.

O adevărată performanță de rezistență și calitate a obținut pe parcursul celor 4 seri de concurs orchestra de estradă a Radiotelevіziunii condusă cu înaltă măiestrie și profund profesionalism de artistul emerit Sile Dinicu.

Tot în categoria sublinierilor de excepție se înscrie și inițiativa Casei de discuri „Electrecord" care a realizat în timp record discuri cu melodiile prezente în concurs, oferindu-le publicului chiar în serile de concurs.

Această autentică paradă a genului care s-a intitulat sugestiv „Melodii 81" a avut în programele sale complexe și alte manifestări care depășeau cadrul competitiv.

Astfel, seară de seară, în acompaniamentul grupului vocal-instrumental „Savoi", s-au prezentat în cadrul unor reușite microrecitaluri cunoscuți interpreți : Margareta Pislaru, Dan Spătaru, Jeanina Matei, Mircea Baniciu, Corina Chiriac, Mirabela Dauer și Gică Petrescu, acesta în acompaniamentul orchestrei „Postscriptum".

S-au mai produs in spectacole cu momente vesele actorii Cristina Stamate, Ana Szeles, Stela Popescu, Amza Pelea, Nicu Constantin, Florin Piersic, Nae Lăzărescu, Alexandru Arșinel, Gelu Manolache și Jean Constantin.

Manifestarea a beneficiat și de reale participări extraordinare ale soliștilor de peste hotare Regina Thoss din R. D. Germană, Margarita Hranova din R. P. Bulgaria și Beate Karda din R. P. Ungară.

La punerea în scenă a concursului „Melodii 81" și-au adus contribuții consistente și scenografele Teodora Dinulescu și Mihaela Gîscă, regizorii muzicali Paul Enigărescu și Alexandru Pîrlea și regizorul artistic Bițu Fălticineanu, asistat de Cornel Ionescu.

Prezentarea întregii manifestări, într-un inspirat comperaj, a fost asigurată de Octavian Ursulescu unul dintre cei mai consecvenți susținători ai genului.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

Premiile concursului „Melodii 81"

MARELE PREMIU AL CONCURSULUI „MELODII '81"

Inima ta — Muzica Horia Moculescu — versuri Eugen Moraru — interpretă Corina Chiriac

PREMIILE JURIULUI

Pașii noștri — muzica Nicolae Kirculescu — versuri Aurel Felea — interpretă Marieta Bratu

Cerul meu curat — muzica Dan Pavelescu — versuri Adrian Munteanu — interpretă Doina Limbășanu

Vis de pace — muzica Mircea Romcescu — versuri Diana Turcanu — interpretă Mirabela Dauer

Voi rîde iar — muzica Marius Țeicu — versuri Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu — interpretă Angela Similea

Lasă lumea să vorbească — muzica Vasile V. Vasilache — versuri Eugen Rotaru — interpret Cornel Constantiniu

PREMIUL UNIUNII COMPOZITORILOR

Bună seara, țara mea — muzica Vasile Veselovschi — versuri Mihai Maximilian — interpret Lucian Lepso

PREMIILE SPECIALE ALE PUBLICULUI

Piano, pianissimo — muzica Ionel Tudor — versuri Hari Negrin — interpretă Angela Similea

Taina nopții — muzica Ion Cristinoiu — versuri Mihai Dumbravă — interpretă Mirabela Dauer

Adu-mi clipa de lumină — muzica Marcel Dragomir — versuri Ovidiu Dumitru — interpretă Angela Similea

Darul copiilor — muzica Marcel Dragomir — versuri Corina Brăneanu — interpretă Mirabela Dauer

PREMIUL SPECIAL PENTRU DEBUT COMPONISTIC

Ne cunoaștem din vedere — muzica Corina Chiriac — versuri Eugen Rotaru — interpretă Corina Chiriac

PREMIUL SPECIAL PENTRU CEL MAI VALOROS CÎNTEC PENTRU COPII

Haideți la joacă — muzica și versuri Mihai Constantinescu — interpret Mihai Constantinescu

Concert „Hyperion"

Deja concertele ansamblului „Hyperion", condus de Iancu Dumitrescu, şi-au cîştigat un binemeritat loc deosebit în configuraţia stagiunii bucureştene. Iar acest inconfundabil loc aparte şi-l datorează această cunoscută şi serioasă formaţie importanţei acordate creaţiilor româneşti, importanţă reflectată în alcătuirea unor interesante programe unde nu de puţine ori piesele sînt reunite sub o legătură comună — fie ea aceea a raportării „în bloc" la tradiţia cultă sau folclorică românească, fie a întocmirii unor programe avînd, dincolo de o aparentă varietate repertorială, linii de forţă comune. Concertul organizat în studiourile Radioteleviziunii Române, inteligent prezentat de Horia Şurianu, s-a înscris reînnoit în acea caracteristică notă a concertelor ansamblului „Hyperion" : „extragerea", dintr-un larg evantai al componisticii româneşti contemporane, a trăsăturilor (citeşte, a unor lucrări reprezentative scrise de autori reprezentativi) aducînd varietate în unitate, extragere operîndu-se în (cel puţin) doi timpi : interpretarea pieselor (materialul „brut") şi, direcţionat de comentatorul concertului, de interesanta alternare a programului, de insistenţa oarecum indirectă asupra trăsăturilor atît specifice cît şi generale, închegarea unei rezultante în conştiinţa publicului prezent în sală, din păcate, prea puţin numeros. Pentru că importantă este această *rezultantă* a concertelor ansamblului „Hyperion", rezultantă care i-a conferit pe drept acel inconfundabil loc aparte de care vorbeam înainte ; rezultantă putînd fi circumscrisă imprecis însă suficient de sugestiv vorbind despre *gestul de cultură* pe care îl reiterează, îl „suplimentează" cu fiecare concert formaţia condusă de Iancu Dumitrescu, gest dedicat perpetuării tendinţelor novatoare şi, în primul rînd poate, tendinţelor *personale, specifice, autentic româneşti* ale muzicii noastre.

Prima lucrare din concert, *Ofrande II pentru clarinet şi ansamblu* de Cornel Ţăranu este o melopee sumar agrementată cu atacuri de percuţie şi de corzi de pian ciupite. Este o muzică rarefiată unde distanţa între planul melodic şi rest este într-atît de marcată încît trimiterile, la o primă vedere, la termenul de referinţă „melodie cu acompaniament" nu devin verosimile. Se pot risca „critic" mai multe tipuri de afirmaţii. Ne găsim în faţa fie a unei muzici unde prăpastia larg căscată între planul melodic şi planul celălalt (al agrementării cu zgomote nearticulate) este procedeu introdus deliberat cu o exagerare acuzată pentru a impresiona imaginaţia ascultătorului, fie că ascultăm o melodie unde zgomotele apar ca apariţii parazitare (să zicem, ca la o melodie cîntată din fluier şi însoţită accidental de emisii guturale în procesul interpretării) însă ele sînt, semnificativ, prevăzute în partitură, sau acesta ar fi un aspect secundar reculînd în faţa priorităţii demersului melodic, numai uşor şi specios „flexat" de incidentele pe care le provoacă şi le reiterează percuţia. Ca în toate cazurile însă unde execuţia (şi consecutiv, compoziţia) suferă un buchet de interpretări felurite, adevărul se găseşte undeva, la un mijloc echidistant, iar interesul pentru partitură se conturează în funcţie de această (scontată-nescontată ?) ambiguitate.

Un început de univers sonor plasmatic, exterior inform, peste tot la fel, o lume sonoră topită, de unde cvasiperiodic se desprind personaje sonore (interpretate după pregnanţă) pentru a se retopi imediat este *Zig-zag pentru doi contrabaşi şi bandă de magnetofon* de Costin Cazaban. Muzica scrisă vine în valuri, în molcome izbucniri succesive a căror formă de emergenţă în conştiinţă este panoramarea sonoră, este canonul (folosind un cuvînt cu conotaţii putînd fi interesant lărgite). Şi într-adevăr, haloul sonor de la mijlocul piesei nu mai seamănă cu cel de la început, însă trecerea este imposibil de localizat ; cert este că pot fi decupate în lucrare secţiuni în funcţie de modul de sonorizare al instrumentelor (glissando simplu, cu periuţă, cu pahar de sticlă, etc.). Toată această devenire sonoră lin-unduitoare se linişteşte pe o „plajă" sonoră în Sol, reprezentînd un sfîrşit atît de incert şi de instabil încît oricînd se poate destrăma într-un nou, infinit început.

Ca lucrare-replică de maximă conciziune unor desfăşurări sonore extinse se înţelege *Curcubee pentru clarinet, pian şi bandă de magnetofon* de Octavian Nemescu, lucrare concepută ca multitudine de deflagraţii sonore, ca microevenimente în timp sau condensări implozibile ale materiei şi formulelor sonore, unde contrastul se deschide între rămăşiţe de muzică discursivă, lentă, care s-ar putea depăna îndelung, cu nostalgie şi lentoare extrem-orientală şi o suită de încordări şi culminaţii paroxistice ale unei muzici tensionate la extrem. Este o muzică care se poate scrie în orice dimensiune, într-atît este de „înrobit" etosul concepţiei regizînd desfăşurarea sonoră (sub semnul contrastului), regizînd proporţiile sonore (sub semnul cîntăririi şi dozării ultraatente a lungimilor optime între cele două tipuri de desfăşurări), mesajul muzical (un fel de „Ianus bifrons" însă avînd să zicem, toţi cei patru ochi de aceeaşi culoare şi privind spre un circular orizont mereu acelaşi). Se poate compara această muzică avînd două fundamentale componente (implozii sonore şi muzică minimală nonrepetitivă) cu o adunare, o condensare revelatoare, unde revelaţia se arată a fi o posibilă derulare cvasiinstantanee a filmului întregii vieţi, derulare unde detaliile se şterg rămînînd numai trăsăturile „grosiere", importante ale existenţei.

Piesa pentru clarinet şi pian de Horia Şurianu este o interesantă transpunere în muzică a unui subiect programatic. Şi într-adevăr, începutul în fortissimo se linişteşte pe parcurs, sunetele informe se rarefiază într-o tînguitoare melopee, tempoul mai mult decît accelerat se lungeşte într-o mişcare tărăgănată. Interesul acestei lucrări rezidă în trimiterile la alt nivel pe care le face programatismul muzicii. Astfel, se observă că într-un poem simfonic de exemplu, ascultătorul neavizat nu are cum să urmărească derularea unui subiect transcris pe sunete (subiect de cele mai multe ori complex şi cu o mulţime de determinări secundare, de localizări în spaţiu şi timp). Aici însă, este clar pentru oricine că

piesa marchează o rezolvare, o disoluție mai degrabă, de la tonuri sumbre, violente la ceva organizîndu-se și, terminîndu-se de organizat, menținîndu-se și reiterîndu-se cu o obstinare care parcă deviază interesul audiției (conflictul s-a sfîrșit, însă de ce se prelungește oare finalul ?) de la epic (foarte sumar, schematic) la etos, cuprins între volutele unei melodii oligocordice, cu pregnante formulări ritmice, de un farmec arhaic de o negrăită savoare, surprinsă parcă într-o încetinire de nuanță, ca să scriem așa, asimptotică.

Sonata pentru violoncel și percuție de Marcel Spinei, compozitor și instrumentist al ansamblului — este locul aici să amintim pe toți acei valoroși muzicieni care, fie că alcătuiesc nucleul ansamblului „Hyperion", fie că marchează colaborări ocazionale, contribuie la aceste de neuitat seri de muzică : Aurelian Octav Popa (clarinet), Marcel Spinei (violoncel), Stefan Thomasz (contrabas), Ion Ghiță (contrabas), Costin Petrescu (percuție), Iancu Dumitrescu (pian) — este o lucrare trădînd de la început tehnica serială adoptată. Muzica se îmbogățește însă prin introducerea interesantă a dialogului violoncel-percuție iar această „ramificare", însoțită de o scriitură pentru violoncel deosebit de largă, de pretențioasă, țesătură muzicală luxuriantă, se constituie ca interesant suport muzical pentru o piesă avînd un precis suport arhitectural. Pentru că *Sonata* de Marcel Spinei aparține cu claritate acelor lucrări care asociază o formă inteligent structurată unei scrituri instrumentale umplînd fericit tiparele mai mult sau mai puțin rigide, inspirat alese, proporționate, etc. ale formei de sonată.

Interesante ar putea deveni reflecțiile pe marginea lucrării lui Nicolae Brînduș — *Solilocviu și Cantus firmus pentru ansamblu și bandă de magnetofon* — în realitate, așa cum descria prezentatorul concertului, suprapunerea lucrării *Solilocviu* pe bandă cu *Cantus firmus* pe viu. Este o muzică care aduce imediat din memorie sonoritățile mult-frecventate ale muzicii postseriale, sonorități îmbrăcînd o „aureolă" orchestrală, sonorități de o nespusă jovialitate sonoră, de o exuberanță în mînuirea combinațiilor instrumentale de o luxurianță în generalitatea alternării și suprapunerii timbrelor, care caracterizează multe din lucrările lui Nicolae Brînduș. Muzica îmbracă formele unui aleatorism precizîndu-se însă prin amănunțite notații pe marginea partiturii. Se poate circumscrie comod muzica ascultată folosind un exemplu grăitor prin unele izbitoare paralelisme. Mult dezbătută în știința muzicii este întrebarea : Unde se plasează muzica ? În partitură, în conștiința ascultătorului, în actul viu și irepetabil al interpretării ? Firește că întrebarea suportă o mulțime de răspunsuri egal îndreptățite, toate din unghiul de vedere (părtinitor, ca orice unghi de vedere de unde se formulează întrebări) al celui care întreabă. Într-un fel, se poate spune că muzica lui Nicolae Brînduș se formează la nivelul conștiinței celui care interpretează (ca orice aleatorism muzical) ; de aceea, toate acele minuțioase indicații tinzînd să influențeze, să determine, să stăpînească muzica născîndu-se, existînd, ființînd la acest nivel. De aici se desprinde ceea ce frecvent se definește (sau i se reproșează compozitorului) ca „teatru muzical", termen oarecum impropriu pentru că gestul prinde valoare numai în conștiința creatoare de muzică a interpretului care se întoarce mai mult spre înăuntru decît spre spectator. Este aici o anumită gratuitate a facerii muzicii, este aici o interesantă limitare (înțeles nepeiorativ) a concepției despre muzică, gratuitate (limitare) combătută însă cu toate mijloacele de un compozitor care experimentează mereu (prin tehnici combinatorii — altfel spus : ce iese dacă se asociază fenomenul muzical *interpretat* x cu fenomenul muzical *interpretat* y ; mai puțin, ce se aude dacă experimentăm un fenomen muzical structurat într-un fel cu alt oricare fenomen muzical structurat în orice alt fel în afară de structurarea anterioară) și care, paradoxal lucru, deși pare nepreocupat (dacă interpretarea pe care i-o dăm este corectă), găsește mereu noi și interesante sonorități, auzite cu urechea celui care ascultă și gîndește, a celui care compară și delimitează.

Movemur et sumus (V + V) pentru doi contrabași de Iancu Dumitrescu se așează în continuarea stilistică deja începînd să fie bine cunoscută, a lucrărilor anterioare ale compozitorului. Iancu Dumitrescu scrie frecvent o muzică trimițînd la ceea ce autorul numește „spiritualitate mioritică". Și într-adevăr, se degajă acest inconfundabil etos din sonurile înalte de flajeolete evocînd parcă buciumele, din glissandi repezite pe contrabas aidoma unor melisme de fluier auzite din depărtare, din bătăile de percuție care parcă trimit la bătăile dobelor populare. Important de spus este că, în creația lui Iancu Dumitrescu, se află indeniabil prezent sentimentul folcloric românesc, însă el apare *altfel* decît sîntem uneori obișnuiți (și grăbiți) să îl recunoaștem. Se poate vorbi aici despre melos, despre modalism specific doinit în absența unor cantilene cu întorsături voit asemănătoare întorsăturilor doinelor noastre ; se poate vorbi de un parlando-rubato chiar dacă pe largi suprafețe, muzica lui Iancu Dumitrescu se desfășoară în încremenit-austere staze monotimbrale ; se poate vorbi de ritmică populară chiar și acolo unde ritmurile introduse de compozitor au mai degrabă aspectul unor nedeterminate ocurențe, ale unor ingerințe extramuzicale. Muzica lui Iancu Dumitrescu a început prin a fi muzică de curaj ; astăzi deja ea a primit un incontestabil statut de originalitate în peisajul componistic actual. Și important sînt de observat — ca la orice creație singulară de altfel — determinările ei creatoare, afinitățile de substanță și preocupările de formă. Cum apar ele aici, și în numeroasele lucrări semnate de Iancu Dumitrescu, am scris deja.

În încheierea concertului, am reascultat o remarcabilă lucrare semnată de Corneliu Cezar — *Ziua fără sfîrșit pentru ansamblu și bandă de magnetofon.* Este o lucrare cu program poetic ca să zicem așa, rostit pe bandă la începutul piesei de compozitor. Muzica propriu-zisă vine în continuarea rectilinie a textului rostit, iar această continuare într-un fel nuanțează textul fără a-l îmbogăți ; cu alte cuvinte, muzica aduce acele determinări care îi sînt specifice tot așa cum textul vizează sensuri (sau ambiguități de sensuri) posibile prin cuvinte. Se poate spune de aceea, fără a exagera, că în text se cuprinde muzica

propriu-zisă, tot așa cum muzica se poate suprapune deloc accidental cu sferele de semnificație ale textului (același lucru se întîmplă în cazul muzicii precedate de motto ; aici textul are valoare de „profesiune de credință", de crez estetic, de Weltanschauung, fiind suficient de larg pentru a se închide asupra lui însuși, pentru a deveni rotund).

Viorel CREȚU

„Gala tinerilor concertiști" Craiova

O succintă privire retrospectivă asupra ediților anterioare ale „Galei tinerilor concertiști" — manifestări organizate în mari centre, de un an și jumătate, în compania orchestrelor simfonice din Satu Mare, Constanța, Ploiești și de această dată și în Craiova — relevă un adevăr larg cunoscut referitor nu numai la marele număr al talentelor muzicale interpretative pe care le oblăduiește actualmente țara noastră, ci și calitatea specială a prezențelor solistice, iar aceasta, fie că este vorba de tineri instrumentiști, dirijori, sau cîntăreți.

Cele aproximativ 40 de evoluții solistice atestă în continuare calitatea specială a școlii noastre muzicale, nașterea și treptata formare a unor certe personalități artistice interpretative ; se motivează astfel, prin intermediul faptului artistic, efortul special de organizare depus de Colegiul Criticilor Muzicali de pe lîngă Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, sprijinul acordat de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste în colaborare cu conducerea, cu secretariatele muzicale ale filarmonicilor gazde. Organizată la Craiova cu concursul filarmonicii „Oltenia" din localitate, cuprinzînd concerte ce au beneficiat de girul baghetei experimentatului șef de orchestră care este Teodor Costin, „Gala tinerilor concertiști", în ultima ei ediție, a pus în lumină disponibilități solistice diverse, vizînd, în anume situații, consolidarea unei gîndiri muzicale interpretative mature. Iar în acest sens abordarea stilului muzical mozartian constituie o certă dovadă privind dobîndirea logică a construcției muzicale aliate unei sensibile detalieri a frazei. Am în vedere permeabilitatea rafinată față de valorile discursului mozartian, cu o direcționare firească spre sensul solemn al muzicii pe care îl distingi atît la flautistul Viorel Staicu — instrumentist al orchestrei din localitate, cu studii temeinic împlinite la Conservatorul din Iași, cît și la harpista Daniela Oală — activînd actualmente în cadrul filarmonicii din Timișoara, recent absolventă a Conservatorului bucureștean ; dublul concert pentru flaut și harpă în do major a dispus de o culoare timbrală înnobilatoare în evoluția flautistică cît și de o subtilă diferențiere a planurilor sonore redate la harpă. Absolvent și el al Conservatorului din Iași, oboistul Adrian Petrescu reține în ultima vreme atenția cercurilor muzicale de specialitate, a publicului din diferite orașe ale țării, prin maleabilitatea rafinată a conductului melodic ; partea a doua a concertului în do major a constituit o certă dovadă ; și sîntem convinși că etapele ulterioare ale evoluției muzicianului interpret vor aduce cu sine o detaliere și o profilare a declamației mozartiene, în egală măsură și în planul dinamic. Interesantă, deși nu deplin concludentă la nivelul problematicii vocale a stilului mozartian, a apărut și evoluția sopranei Stela Pălănceanu, absolventă și ea la Iași, a clasei profesoarei Ella Urmă ; activînd actualmente la Teatrul liric din Craiova, tînăra interpretă demonstrează o fermă stăpînire a tehnicii de cînt dublată de o calitate specială a glasului în ceea ce privește rezistența, consistența acestuia, arcuirea amplă a frazei ; iar aceasta într-una dintre cele mai dificile arii de concert ale maestrului salzburghez.

În egală măsură, abordarea marelui repertoriu clasico-romantic de la Beethoven la Brahms, dezvăluie în persoana violoniștilor Diana Josan și Iuliu Bertok, a pianistei Adriana Bera, disponibilități de susținere și împlinire a spațiilor vastei arhitecturi sonore. Diana Josan — tipul de muzician scrupulos și atent în profilarea logică a evoluției solistice, dezvoltă de asemenea, o sensibilitate luminoasă, aliată tonului, instrument prețios de sondare a universului dramatic beethovenian. Iuliu Bertok, format la școala din Cluj, concertmaestrul orchestrei craiovene, violonist de cursă lungă, dispune cum menționam înainte de temeinice resorturi interioare de susținere a frazei brahmsiene, susținere bazată în bună măsură pe o experiență concertistică ; evoluția muzicală cunoaște, în consecință, o cursivitate, o liniște interioară ce prezintă pe alocuri pericolul unei nivelări a expresiei în special în secțiunile dezvoltătoare. Activînd actualmente la Iași, pianista Adriana Bera, absolventă a Conservatorului bucureștean, este și ea tipul muzicianului interpret ce construiește arhitecturi ample în baza unor resorturi interioare de reală rezistență atît la nivelul direcționării fluxului emoțional cît și al unei gîndiri operative, judicios organizate. Nu aspectul spectaculozității stilistice primează în realizarea primului concert de Brahms ci acela al relaționării eficiente cu întregul ansamblu în vederea realizării unei imagini uimitoare, veridice a acestui opus de tinerețe al compozitorului. Logică în ceea ce privește corelarea disponibilităților interioare cu natura discursului muzical, a apărut evoluția flautistului George Marcovici în cea de a doua suită de J. S. Bach, o evoluție lineară, mai puțin valorificată din punct de vedere timbral. Prezențe modeste dar perfectibile au apărut participările violonistei Mihaela Vlad și ale pianistei Gabriela Imreh. Să apreciem din nou faptul că „Gala tinerilor concertiști", în ediția ei craioveană, a revelat un promițător eșantion de tineri soliști față de care Colegiul Criticilor Muzicali își manifestă o legitimă obligație de stimulare și propulsare în viața de concert.

Dumitru AVAKIAN

O orchestră simfonică și dirijorul ei

Ceea ce definește munca, stilul, realizările orchestrei simfonice a Filarmonicii de stat din Botoșani — un ansamblu de șaizeci de excelenți artiști instrumentiști — este entuziasmul, seriozitatea, interesul pentru lucrările dificile, rîvna de muncă, repetițiile zilnice de cîte cinci și șase ore. Aceste calități au selectat, treptat, din sînul ansamblului și o formație de cameră, care a repurtat în țară și peste hotare succese de stimă și prețuirea melomanilor.

Dacă succesele acestea se datoresc în primul rînd calității muzicienilor pregătiți în conservatoarele noastre, meritul animării, al pregătirii sistematice și al înzestrării orchestrei cu o personalitate artistică distinctă îi revine dirijorului Modest Cichirdan, muzician care declara nu demult că *„ar dori ca oglinda progresului său personal să fie orchestra pe care o conduce"*.

Absolvent al Conservatorului bucureștean, el a studiat contrabasul cu maeștrii Prunner și Cheptea, iar în completarea măiestriei instrumentale a urmat cursuri de dirijat cu Remus Georgescu și Mircea Cristescu. Activitatea dirijorală a început-o la Timișoara, unde a contribuit — cu dragostea sa de muncă și cu entuziasmul tineresc care nu l-au părăsit nici mai tîrziu — la maturizarea ansamblului simfonic bănățean. În 1982 se împlinește un deceniu de cînd Modest Cichirdan este dirijorul permanent și directorul Filarmonicii din Botoșani, orașul lui Eminescu, Iorga și Luchian. Acolo a inaugurat el, în februarie 1973, concertele-lecție devenite o tradiție și urmărind cu o lăudabilă stăruință formarea unui public sensibilizat printr-o informare istorică și estetică la nivelul capacității sale de receptare. De la un an la altul a căutat ca repertoriul să înregistreze un spor de calitate și un pas înainte în învingerea dificultăților de ordin tehnic în tălmăcirea lucrărilor simfonice și camerale din marele repertoriu universal și național.

Modest Cichirdan a asigurat, prin studiul reluat zi de zi, calitatea intonației pe compartimente instrumentale, ca și — ca ultim țel tehnic — omogenizarea întregului ansamblu, ridicat la nivelul unei exigențe ce depășește evident ceea ce se socotea nu demult încă a fi „de provincie". Exigența aceasta a corespuns de altfel stabilirii unor colaborări, pe cît a fost cu putință de cea mai bună calitate, atît solistice, cît și dirijorale, cu artiști din țară și de peste hotare. Dirijorul n-a uitat nici o clipă, în alcătuirea repertoriilor anuale, că Botoșanii se află aproape de leagănul lui George Enescu, încît lucrările lui au figurat permanent în programul concertelor. S-au prezentat cicluri de concerte consacrate celor trei „B" — Bach, Beethoven, Brahms —, care corespundeau atît sensibilității dirijorului permanent, cît și necesității unei educații continue a publicului, prin parcurgerea în cuprinsul unei stagiuni a unei perioade variate din istoria muzicii.

Orchestra din Botoșani și-a făcut o datorie de onoare din a prezenta, fie în primă audiție absolută, fie doar în primă audiție pentru orașul de reședință, lucrări ale compozitorilor români. Mulți tineri creatori au aflat o generoasă tribună de exprimare a aspirațiilor lor estetice în concertele săptămînale ale Filarmonicii. Ele au surprins, prin calitatea artistică, pe mulți muzicieni și critici, care au fost cuceriți de pasiunea cu care Modest Cichirdan se dăruiește ansamblului său și nobilei cauze a muzicii. *„El dirijează cu o mare sinceritate și cu o rară puritate a muzicii*, scria regretatul compozitor Mihai Moldovan. *El face muzica cuceritoare și învăluitoare, are gestul larg, ondulat cu căldură, modelat cu delicatețe"*. La rîndul său, Iancu Dumitrescu arăta că Modest Cichirdan *„studiază cu îndîrjire și profesionalism, e un suflet de artist sensibil și vădește o pasiune remarcabilă, o bună lejeritate a brațelor, expresie adecvată și plastică, precizie în tractare, bună tensionare a muzicii, reverie și adîncime, ambele în proporție și verosimil. Avem în față un dirijor adevărat!"*

Dacă Modest Cichirdan a avut parte de aprecieri deosebite în țară, el s-a bucurat și peste hotare de o primire din cale afară de favorabilă. În cursul concertelor sau cel al ciclurilor de concerte pe care le-a susținut, fie ca dirijor-oaspe în fruntea unor ansambluri străine, fie ca dirijor al propriei orchestre, el a dobîndit un renume prețuit de public și căutat de impresarii din străinătate. Ceea ce a reținut critica muzicală de peste hotare, atît de exigentă și prea arareori complezentă din motive extraartistice, a fost — pe lîngă posibilitățile ansamblului de a da glas chiar și celor mai dificile partituri — sensibilitatea și seriozitatea pregătirii. Concertele din Republica Democrată Germană, bunăoară, date în 1977, au avut ecouri dintre cele mai favorabile. Zi-

arul *Märkische Union* afirmă că *„publicul a fost fascinat de personalitatea sugestivă a dirijorului român. Muzicianul acesta plin de vitalitate și temperament a obținut din orchestră toate virtualitățile și subtilitățile. Primirea entuziastă de către prietenii muzicii, precum și recunoașterea deplină din partea criticii arată că dirijorul român va fi la noi întotdeauna binevenit în calitatea de colaborator de onoare al programelor noastre"*. Un alt ziar, *Der Morgen* spunea despre muzicianul botoșănean că el a dirijat *„concerte impuls"* și a surprins *„prin înțelegerea deplină a lucrărilor și prin precizia absolută a sonorităților"*. Concertele date în toamna anului 1979, apoi în primăvara următoare în Italia cu orchestra de cameră au obținut de asemenea succese prestigioase, asigurînd dirijorului și formației sale un vad permanent în țara muzicii.

Maestrul Modest Cichirdan și orchestra Filarmonicii de stat din Botoșani au înfăptuit, după cum se vede — prin munca și entuziasmul lor — acel progres care asigură nivelul manifestărilor artistice ale formațiilor noastre muzicale și care le activează rosturile de educație a maselor tot mai largi de public prin nobila frumusețe a sunetelor. Dacă vom adăuga laurii criticii de peste hotare vom aprecia cum se cuvine activitatea meritorie a unui colectiv capabil să răspundă pe deplin menirii sale.

George SBÂRCEA

Judith Horvath Molnar

Sîmbătă, 5 decembrie, am ascultat-o din nou pe scena Filarmonicii clujene pe Judith Horvath Molnar. Și, ca de fiecare dată, am avut revelația unei artiste împlinite, a unei pianiste de marcă a școlii interpretative românești.

Povestea devenirii Judithei Horvath Molnar este oarecum aparte. Promisiunile unei cariere strălucite apar încă de la vîrsta de 15 ani cînd, cîștigînd Concursul tinerilor soliști, București 1955, trimisă pentru a ne reprezenta țara la cea de a V-a ediție a Festivalului mondial al tineretului, Varșovia 1955, obține un meritoriu loc IV. Dar, în 1962, cînd, după ce s-a format la școala a doi mari pedagogi români, Florica Musicescu și Gheorghe Halmoș, Judith Horvath Molnar termină Conservatorul, tînăra pianistă părăsește brusc scena de concert. Timp de 15 ani, cadru didactic al Conservatorului „G. DIMA" din Cluj-Napoca, Judith Horvath Molnar rămîne în umbră. Cu atît mai spectaculoasă este revenirea sa, în anul 1978, cînd împreună cu Filarmonica clujeană interpretează *Concertul în re minor pentru pian, KW 466* de Mozart. Pe scenă se regăsește patinată de trecerea anilor, de loc handicapată tehnic, dimpotrivă, capabilă de o interpretare și de o trăire artistică de mare intensitate și expresie. Uimește la Judith Molnar Horvath fidelitatea redării partiturii, aprofundarea textului muzical, căruia îi valorifică fiecare sunet, găsindu-i rostul și menirea, atît ca parte a edificiului sonor construit de compozitor, cît și ca purtător de sens, de încărcătură emoțională. Nimic nu se pierde în interpretarea pianistei. De aceea poate, Mozart este unul dintre compozitorii preferați. De cîte ori Judith Horvath Molnar cîntă, interpretează o partitură mozartiană, pentru public este sărbătoare.

Dar nu numai transparenta partitură clasică este minunat redată. Am ascultat-o în seara la care ne referim, în *Concertul pentru pian nr. 2, în sol minor*, de C. Saint-Säens. De la primele note cu care pianul debutează solo, ne-a impresionat amploarea sonorității, puterea de penetrare a sunetelor din registrul grav al pianului. Partitura lui Saint-Säens este o permanentă oscilare între nuanțe de *ff* și *pp*. Ceea ce a reușit în această seară Judith Horvath Molnar pare de domeniul irealului. Căci, este, din păcate, o caracteristică a generațiilor tinere de interpreți, obsesia realizărilor tehnice, care de multe ori merge în detrimentul realizării artistice. Pasajele cele mai dificile păreau pentru Judith Horvath Molnar, o joacă de copil. Și, în același timp, totul rămînea MUZICĂ, totul rămînea suflet și simțire, totul se realiza ca ARTĂ. Publicul o urmărea fascinat. O imensă bucurie unea interpret și ascultător, bucuria împlinirii artistice, atît ca redare, cît și ca trăire. La sfîrșitul concertului n-am mai avut decît o singură dorință : aceea de a o reasculta cît mai curînd cîntînd pe Judith Horvath Molnar.

Cristina SÂRBU

Constantin Vasiliu—un muzician cu multiple preocupări

Poate multora numele lui Constantin Vasiliu le este destul de puțin cunoscut și totuși el reprezintă sau mai bine zis întruchipează un tip de muzician pe care îl aflăm destul de des (spre lauda breslei) și care a contribuit la efervescența unei vieți muzicale din ce în ce mai elevate. Violonist în orchestra Radioteleviziunii, profesor la Liceul de artă „George Enescu", interpret asiduu de muzică de cameră, dirijor și compozitor, Constantin Vasiliu, alături de alți colegi a statuat, printr-o activitate notabilă, nivelul muzical-intelectual al unei categorii de muzicieni și anume al orchestranților ce alcătuiesc de regulă o masă anonimă și ale căror merite sau calități nu ajung aproape niciodată la cunoștința unui public larg decît prin acea formă colectivă, uniformizatoare, care este ansamblul simfonic.

Iată deci clar relevat motivul scrierii de față și se va vedea că figura celui ales să-l ilustreze merită toată atenția.

În 1945 este angajat ca violonist la partida viorilor prime din orchestra Radiodifuziunii condusă de Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski (unul din profesorii săi de la Conservator) și Constantin Bobescu, dar un afiș din 3 iunie 1944 ne anunță un recital în sala teatrului din Alba-Iulia, cu un program alcătuit din piese de Vitalli, Bach, Beethoven,

Saint-Saëns, Paganini, Granados, Dvorack, Novacek (reiese limpede calitatea alcătuirii și dificultatea implicită). De altfel recitalurile și participările solistice pe scenă și la Radio vor continua de-alungul anilor — avem în față mai vechi și mai noi afișe din care spicuim *Romanța în Fa* de Beethoven, piese de Kreisler, Mozart, etc... — culminînd cu un recital la Televiziune în 1967 în care și-a prezentat propriile lucrări : *Nocturnă, Suita nr. 1* și *Rondo în Do major,* toate pentru vioară și pian.

La un an după angajarea la Radio termină simultan Facultatea de Drept și Conservatorul de muzică și artă dramatică din București după temeinice studii cu Alexandru Teodorescu (vioară), Paul Constantinescu (compoziție), Theodor Rogalschi (orchestrație) și Dimitrie Cuclin (estetică muzicală). Tot din acești primi ani de entuziastă afirmare orchestrală și solistică datează și începuturile activității sale ca interpret de muzică de cameră în orchestra înființată de Constantin Silvestri și la pupitrul căreia au apărut (în afara dirijorului ei permanent firește) Enescu, Jora, Cilario și soliști ca Ginette Neveux, Janigro, Cassado, Lola Bobescu și mulți alții. Mai tîrziu urmînd acest ilustru model, Constantin Vasiliu și-a alcătuit o orchestră de cameră pe care o dirija în atractive concerte în București și în țară. Pentru a completa capitolul aparițiilor sale scenice să amintim și recitalurile organizate de Filarmonica bucureșteană, de Radio și Televiziune, la care a participat împreună cu soprana Elisabeta Mihăilescu-Vasiliu, manifestări inedite ca structură și asociere a celor două elemente solistice : vioară și voce. O activitate instrumentală așa de bogată ar fi trebuit să satisfacă năzuințele artistice ale oricărui interpret, mai ales ale unui orchestrant care-și petrecea destule ore din zi în Studioul din Strada Nuferilor, dar Constantin Vasiliu simțea că poate să-și dea măsura talentului și în compoziție. Elev al lui Paul Constantinescu, Constantin Vasiliu a păstrat de la profesorul său dragostea pentru muzica românească, încercînd să imprime fiecărei piese pe care a compus-o această tentă inconfundabilă.

Primele lucrări sînt scrise mai ales pentru vioară și pian, instrumentele care îi erau mai apropiate. Astfel notăm *Invențiune, Preludiu și Fugă pentru pian, Nocturnă* (dedicată lui George Enescu), *Intermezzo, Suita Nr. 1* în caracter românesc și aromânesc, *Temă cu variațiuni, Rondo în stil românesc pentru vioară și pian.* În toate aceste piese, variate ca factură instrumentală, atmosferă și amploare întîlnim ca principii unificatoare o melodică de inspirație românească și structuri armonice clasice ce alternează liber cu cele modale, iar ca excepție țesătura de manieră debussystă a *Nocturnei* și folosirea bitonalității în partea a treia a *Suitei* (de fapt un cîntec aromânesc). În lucrările mari — *Simfonia I-a în Mi bemol major cu orgă și clopote, opus 9,* scrisă în 1957 și dedicată Orchestrei Radiotelevizunii, *Cvartetul de coarde* scris între 1959—1960 și *Concertul pentru soprană și orchestră* terminat în 1962 — premisele unui limbaj modern transpar mai pregnant fără însă a căpăta o proeminență asupra liniei clasice, proprie compozitorului, în cadrul căreia orchestrația complexă și desfășurările ample se sprijină pe elemente polifonice folosite cu precădere (partea a patra din *Simfonie* este o ciacconă, de pildă), Din punct de vedere a formei, simfonia se structurează în patru părți : prima parte are formă de sonată, a doua e un scherzo, a treia lied și a patra, cum am amintit, ciacconă ; cvartetul utilizează forma de sonată, tema cu variațiuni, rondoul și, în fine, *Concertul,* aceiași formă de sonată în prima parte, de lied într-a doua și temă cu variațiuni a treia. Semnalăm de asemeni principiul ciclic, prezent în toate lucrările de dimensiuni mari și care le asigură o remarcabilă unitate ; muzica în ansamblul ei are un tonus luminos, suplețe și diversitate a stărilor afective, suculență și o predilecție pentru conflicte ce se încheie senin sau triumfal, declamatoriu chiar uneori și credem că o mai largă cunoaștere a ei ar fi spre folosul și încîntarea publicului meloman. Muzica sa îl reprezintă cum nu se poate mai exact și pătrunzător pe Constantin Vasiliu : plin de umor, un „causeur" sclipitor, lesne schimbător ca umoare dar în fond cultivat, modest și statornic.

O mențiune aparte trebuie să facem despre muzica scrisă pentru film, pentru teatru (mai ales în piesa pentru copii ca *Băiatul și vîntul,* în colaborare cu Paul Urmuzescu, dar și la *Doctor fără voie* și *Căsătorie silită* de Molière jucate de Studioul Teatrului Național din Amzei, muzică nu numai scrisă dar și dirijată de Constantin Vasiliu pe toată durata cît au ținut afișul cele două piese) și orchestrații, printre cele mai cunoscute fiind *Rapsodia a II-a* (pentru vioară și pian în original) de Bartok și *Dans în Si bemol major* de Haciaturian. Celebrul compozitor îi trimite o scrisoare (datată 19.II.1957, Moscova) în care își exprimă gratitudinea pentru atenția arătată compozițiilor sale și își dă deplina aprobare pentru a i se cînta dansul în noua formă, rugîndu-l pe Constantin Vasiliu să adauge în partitură cîteva mici adnotări pe care a găsit de cuviință să le facă, dar numai dacă orchestratorul le crede potrivite. Lucrarea a fost difuzată la posturile de radio bucureștene și cîntată de multe ori de către Filarmonicile din țară și păstrează o prospețime ce o recomandă ca model adecvat de orchestrație ce dă o nouă viață piesei.

O recentă discuție cu Constantin Vasiliu, de curînd sexagenar (fără să pară însă cîtuși de puțin schimbat în ultimii douăzeci de ani de cînd l-am cunoscut), ne-a lăsat aceiași impresie, a unui spirit mereu tînăr, imaginînd o serie de noi proiecte muzicale. Și dacă, așa cum spuneam, vor fi fost destui ce nu l-au cunoscut încă pe Constantin Vasiliu într-una din multiplele sale ipostaze ca muzician, fie ca aceste puține rînduri să-i aducă cîțiva noi prieteni pe care, cu certitudine, îi merită.

Dan SCURTULESCU

Recenzii

„Folclor muzical din județul Brăila" de Ghizela Suliteanu

Cu un secol în urmă G. Dem. Teodorescu, renumitul cercetător al baladei populare românești, scria : „cîntările secolilor trecuți nu mai pot scăpa de o sigură pieire. Pîn-aici ni le păstrează bătrînii lăutari — un Petru Crețul Șolocan — și ei le încredințau cu pietate memoriei fiilor sau nepoților, ca printr-însele să-și agonisească pîinea de toate zilele. Acum nici fiii, sau nepoții nu vor să le învețe. Cui să le cînte oare ? Lumea nouă de astăzi cere cîntece ca dînsa, melodii încovăiate, strofe spirituale, imitate cît mai servil după ale străinilor și localizate pentru anume circumstanțe". Una din cele mai importante forme de salvare a unor asemenea creații o constituie culegerea și tipărirea lor. Însuși G. Dem. Teodorescu a practicat această formă, redusă, din păcate, doar la textele literare. La aproape 100 de ani, Ghizela Suliteanu a realizat o impresionantă antologie de melodii și texte de baladă din cursul inferior al Dunării, antologie tipărită sub egida Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Brăila. Trebuie să precizăm că forurile culturale ale acestui județ manifestă o deosebită grijă pentru menținerea tradițiilor populare, pentru perpetuarea unor genuri folclorice, între care balada se află la loc de cinste. Vom aminti doar că Brăila este gazda unui prestigios festival interjudețean al rapsozilor, purtînd numele renumitului Petre Crețu Șolcan și aflat la a șaptea ediție.

Nici cercetătoarea care a alcătuit antologia, culegînd direct de la sursă și melodiile și textele baladelor dar și datele interesante despre informatori, dr. Ghizela Suliteanu, nu este la prima ei întîlnire cu folclorul dunărean și cu balada populară. În 1967 ea a publicat studiul despre poemul popular *Cînd ciobanul și-a pierdut oile*, în 1968 și 1971 susține la două congrese internaționale de folclor tema *Muzica baladei „Meșterul Manole" la poporul român*, în 1977 a publicat *Încercare de caracterizare a folclorului muzical din județul Brăila în contextul folclorului românesc contemporan, Despre cercetarea cu caracter monografic a folclorului din comuna Cropeni* și *Probleme de metodologie privind culegerea și studierea folclorului muzical din județul Brăila, în etapa contemporană*, în 1975, la Kingston (Canada) susține comunicarea, publicată în materialele congresului internațional de folclor muzical, *Les implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation concernant le folklore musical roumain* etc.

De la urmașii renumitului lăutar amintit de Teodorescu cercetătoarea a cules și transcris 112 balade sau cîntece bătrînești și 137 de texte, care alcătuiesc voluminoasa culegere (750 de pagini), însoțită de un aparat critic și un studiu introductiv ce dau cărții o valoare de excepție. Culegerea este dedicată „înaintașilor școlii românești de etnomuzicologie Teodor T. Burada, Dumitru G. Kiriac, George Breazul și Constantin Brăiloiu".

Dacă din punct de vedere literar multe din creațiile culese sînt în genere cunoscute ca variante ale unor culegeri anterioare, datorate unor mari folcloriști, începînd cu Vasile Alecsandri, din punct de vedere muzical materialul este inedit și de o valoare inestimabilă, putînd servi ca sursă de inspirație pentru componistica actuală cît și ca îndemn pentru aducerea folcloristicii muzicale măcar în apropierea, dacă nu la nivelul celei literare.

Culegerea poate fi considerată o adevărată trecere în revistă a unor melodii reprezentative ale genului, punînd în evidență și marea diversitate tematică a acestuia. Găsim astfel melodii pentru *Miorița, Soarele și Luna, Chira Chiralina, Șarpele*, cristalizate în forme ce aparțin perioadei antice sau feudale, me-

lodii de balade haiduceşti (*Toma Alimoş, Ghiţă Cătănuţă, Costea, Gruia, Corbea, Codreanu, Mihu haiducul* etc.), apoi cîntece despre răscoala din 1907 şi despre iarna aspră a anului 1917 şi care imortalizează evenimente locale (nunta înnecată de la Nămoloasa), sau care apar ca ecouri ale unor momente dramatice contemporane (marea inundaţie din 1971) etc.

Culegătoarea se străduieşte să găsească o bună parte a melodiilor textelor culese de G. Dem. Teodorescu dincolo de pragul secolului nostru. De la prima vedere transpare caracterul ştiinţific al culegerii : transcrierea celor mai mici variaţii, consemnarea sursei de înregistrare, a indicaţiei metronomice, a formei arhitectonice, transcrierea fonetică a textului, fişele personale ale cîntăreţilor şi datele autobiografice în stare să contribuie la urmărirea circulaţiei pieselor în timp şi în spaţiu. Un pertinent studiu ştiinţific asupra baladei ca entitate muzical-poetică, depăşind 100 de pagini, aruncă o lumină nouă asupra acestui important gen al creaţiei noastre populare, asupra specificului său sincretic, a tipologiei poetico-muzicale, a particularităţilor stilistice, a relaţiei ţăran-lăutar în existenţa baladei, a rolului improvizaţiei şi variaţiei în evoluţia baladei.

Studiul se constituie ca o adevărată trecere în revistă a celor mai importante păreri ce s-au emis de-a lungul timpului referitor la genul ce s-a impus iniţial, prin Vasile Alecsandri, pentru tematica sa literară, cu insistenţă deosebită asupra celor aparţinînd unui Constantin Brăiloiu, Emilia Comişel etc. Datele pe care le oferă analiza structurii morfologice muzical-poetice a baladei, funcţionalitatea sa conduc spre o încercare de periodizare a genului, care începe cu etapa proto-romană (secolele I—III), considerată zorii baladei româneşti şi se termină cu etapa contemporană, „încă în plină desfăşurare", după ce trece prin perioadele numite română timpurie (sec. IV—VI), română de tip I (sec. VI—IX), română de tip II (sec. X—XII), română de tip III (sec. XIII—XVI), română de tip IV (sec. XVIII şi XIX).

Pornind de la necesitatea întocmirii unei tipologii a muzicii baladei, asemănătoare celei a textelor, realizată de Alexandru Amzulescu, Ghizela Sulițeanu realizează, prin această culegere, paşi importanţi, în ciuda faptului că a fost nevoită să-şi bazeze consideraţiile „pe însuşi materialul prezentat în lucrarea de faţă, şi care din fericire poate fi socotit ca reprezentativ pentru această categorie folclorică" — cum singură declară.

Volumul se vrea şi credem că se va dovedi „util tuturor celor preocupaţi de cunoaşterea acestei valoroase părţi a tezaurului tradiţiei poporului român, fie ei artişti, cercetători, profesori, studenţi şi elevi, sau neutru cititor, dornic doar de a afla o lectură plăcută despre procesele existenţei uneia dintre cele mai interesante manifestări folclorice". Antologia se înscrie în acelaşi timp ca un adevărat model pentru continuarea tradiţiei deschisă în etnomuzicologia românească de marii săi ctitori.

Vasile VASILE

Revista Adam — aniversarea centenarului enescian

Numerele 434—436 ale revistei londoneze ADAM (Arts-Drama-Architecture-Music), editată de Miron Grindea, sint consacrate, aproape în întregime, centenarului enescian. Pentru celebrarea lui, editorul a apelat la personalităţi — în majoritate foşti elevi sau colaboratori ai lui Enescu — ale căror mărturii constituie argumente pentru căutarea necontenită a unor noi poziţii de apreciere a personalităţii muzicianului român, unor noi puncte de vedere asupra raportului om-operă.

S-a insistat, în ultimul timp mai ales, atît de către exegeţii creaţiei enesciene cît şi de oamenii de cultură captivaţi de complexitatea personalităţii sale, asupra trăsăturilor de caracter, a calităţilor psihice ale muzicianului, ce determinau un comportament, pe plan uman, aparent paradoxal în raport cu forţa geniului său creator. În aşa fel, încît cei care l-au cunoscut — este cazul şi al semnatarilor articolelor publicate de Miron Grindea — nu pot uita marea simplitate şi modestie a „maestrului", umanismul său şi generozitatea. Ca interpret şi dirijor a lăsat impresii artistice al căror caracter inconfundabil stăruie în amintirea tuturor celor care l-au auzit. „Un muzician total", cum îl defineşte aici compozitorul Marcel Mihalovici în al său *Hommage à Georges Enesco.*

Semnificativă, în sensul celor de mai sus, ar fi şi numai simpla citare a titlurilor din revistă : *Notes on a genius* (semnează Editorul) ; *My great Master* (Yehudi Menuhin) ; *He was made of music* (Robert Simpson) ; *The phenomenon* (Manoug Parikian) ; *Magic musicianship* (Lory Wallfisch) ; *One of the least „promoted"* (Joseph Szigeti) ; *Long may he live* (Hepzibah Menuhin) ; *Childhood memories* (Yaltah Menuhin) ; *„Mosh" Georges* (Gigi Tomaziu) ; *The God-given* (Sergiu Comissiona) ; *Enesco dans l'intimité* (Jean Mouton) ; *„Maître"* (Doda Conrad) ; *Master classes at Bryanston* (John Amis) ; *What the Amadeus Quartet owes Enescu* (Norbert Brainin) ;

Pynx — le créateur (Maria Cantacuzino — Enescu).

În același timp cercetarea muzicologică cîștigă noi date privitoare la evenimente artistice (Enescu și Casals, Enescu, dirijor al Orchestrei BBC), avînd totodată posibilitatea de a pătrunde în lumea spiritualității enesciene, a concepțiilor sale estetice, a afinităților sale sufletești și intelectuale (de menționat aici articolul muzicologului Viorel Cosma — *Roumania's two geniuses* — consacrat filiației spirituale Enescu—Eminescu).

Paginile dedicate centenarului enescian mai cuprind corespondențe inedite (George Enescu — *Scrisori către Menuhin și revista ADAM)*, fotografii, desene realizate de compozitor în tinerețe (iradiind un umor infailibil), noi date prețioase deci pentru capitolul Enescu al istoriei muzicii românești.

Editorul găsește prilejul de a anunța inițierea de către revista ADAM pentru a marca centenarul Enescu, a unui concurs bienal de muzică de cameră pentru compozitori care nu au împlinit vîrsta de 25 de ani.

În afară de generosul spațiu acordat lui George Enescu, ediția de față mai cuprinde traduceri în limba engleză din marea literatură românească : T. Arghezi, G. Bogza, L. Blaga, M. Banuș, A. Blandiana, E. Botta, N. Cassian, I. Coja, L. Fulga, P Ghelmez, E. Jebeleanu, G. Macovescu, F. Neagu, V. Nicolescu, A. Păunescu, Al. Philippide, D. R. Popescu, M. Preda, M. Sorescu, N. Stănescu, V. Teodorescu, V. Voiculescu și alții.

Michaela ROȘU

Prezențe românești în R. P. Chineză

În perioada 22 iunie—3 iulie a anului 1981, un grup de 12 artiști de prestigiu din țara noastră purtau solia măiestriei interpretative românești pe meleagurile R. P. Chineze, răspunzînd invitației lansate de *Organizația de spectacole* de acolo. Numele lor : Bujor și Dan Prelipceanu, Anton Diaconu și Gheorghe Haag, minunații instrumentiști ai Cvartetului de faimă internațională *Voces* din Iași, violonista Liliana Ciulei, pianista Ilinca Dumitrescu, soprana Victoria Bezetti, mezzosoprana Mariana Cioromila, tenorul Corneliu Finățeanu, basul Dan Zancu și balerinii Rose-Marie Both și Ștefan Bănică.

Într-un desăvîrșit unison expresiv, întregul ansamblu a prezentat sutelor și miilor de auditori din orașele Beijing (Pekin), Nanjing (Nankin) și Guangzhou (Canton), lucrări din literatura muzicală universală (Haydn, Mozart, Schubert, Chopin, Dvorak, Porumbescu, Enescu, P. Constantinescu și alții), din care n-au lipsit cele semnate de compozitorii chinezi Yang Shanyue și He Luding. Ecourile manifestărilor muzical-coregrafice ale acestor „mesageri ai prieteniei de pe meleagurile Dunării" au fost reflectate cu entuziasm în paginile cotidienelor locale : *Guangzhou Ribao* din Guangzhou (30 iunie), *Xinhua Ribao* din Nanjing (5 iulie), *Beijing Ribao* și *Renmin Ribao* din Beijing (6 iulie). Aprecierile cronicarilor Zhang Rouxing (Guangzhou), Dai Xiaocuan (Nanjing), Cheng Zhongyu și Lü Yuan (Beijing) se remarcă prin precizie și pertinență, ca și prin concizia plastică a exprimării.

Vom spicui cîteva asemenea aprecieri din documentele care ne-au fost puse la dispoziție de membrii grupului.

Instrumentiștii Cvartetului *Voces* din Iași a căror elevată ținută profesională i-a impus în circuitul internațional chiar din primul an al constituirii formației (Premiul I la Concursul internațional al formațiilor camerale de la Colmar — Franța, 1974), au produs și în Chîna impresia unor „artiști cu pregătire muzicală perfectă".

„Quartetul *Voces* a interpretat lucrări de Haydn, Schubert, Dvorak și Enescu, reușind să stăpînească perfect stilul acestor mari maeștri ai muzicii." Cei patru instrumentiști au interpretat toate lucrările din program cu finețe și rigurozitate, transmițînd auditoriului o autentică trăire artistică" — nota Cheng Zhongyu în articolul apărut la 6 iulie sub titlul *Un stil riguros, o artă superbă ;* iar Lü Yuan releva „forța și finețea" prin care au captat atenția spectatorilor. „Ei stăpînesc în profunzime lucrarea lui Enescu *(Cvartetul nr. 2 op. 22 în Sol major* — n.n.) — continua domnia sa — și redau perfect partitura lui Dvorak *(Cvartetul op 96* — n.n.), într-un spirit armonios de colaborare".

Formația *Voces* a delectat ascultătorii chinezi, interpretînd cu „egală perfecțiune" fragmente din *Cvartetele nr. 6* de W. Berger și *nr. 5* de D. Bughici, precum și *Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu.

Și violonista *Liliana Ciulei* — nume de rezonanță în viața muzicală națională și internațională, deținătoarea Premiului I la Concursul internațional „Paganini" de la Genova în 1976, a captat atenția spectatorilor și pe aceea a specialiștilor din R. P. Chineză. Același Lü Yuan afirma, referindu-se la versiunea oferită de tînăra romîncă *Baladei* de C. Porumbescu că „ascultînd-o, ai sentimentul că auzi clipocitul pîraielor din Balcani sau foșnetul vîntului din Carpați". „Prin interpretarea *Baladei* de C. Porumbescu (lucrare binecunoscută publicului nostru) — mai scria Dai Xiaocuan, Liliana Ciulei a reușit să cristalizeze în sunetele viorii sale, sentimentele prietenești între popoarele chinez și român". Despre piesa *Noapte de vară* de Yang Shanyue, criticul Cheng Zhongyu era de părere că „a fost interpretată

într-un stil atrăgător, cu un colorit deosebit de frumos. L. Ciulei a reușit să aplice unele procedee tehnice specifice muzicii chinezești, lucru ce a făcut ca partitura să fie redată cu o mare autenticitate".

O altă interpretă care a reușit să impresioneze publicul din orașele R. P. Chineze a fost *Ilinca Dumitrescu* — pianistă deja consacrată atît în țară, cît și peste hotare, posesoare a unei tehnici virtuoze și a unui vast orizont cultural, remarcat de specialiștii de pretutindeni. În afara momentelor solistice, Ilinca Dumitrescu și-a asumat dificila răspundere de a-i acompania pe ceilalți instrumentiști și cîntăreți.

Pe lîngă „complexitatea tehnicii pianistice" și „soliditatea pregătirii concertistice", Dai Xiaocuan a subliniat finețea și expresivitatea interpretărilor pianistei noastre. Cheng Zhongyu consemna de pildă, în ziarul *Beijing Ribao* că „pianista Ilinca Dumitrescu a încîntat publicul prin executarea pieselor *Fantasie-Impromptu* de Chopin, *Toccata* de Paul Constantinescu, precum și aceea a *Cîntecului chinezesc* de He Luding. Îndeosebi în *Toccata* de P. Constantinescu a dovedit o excelentă tehnică, reușind să transmită, într-o perfectă frumusețe, particularitățile naționale ale acestei lucrări".

Programul concertelor susținute de cei 12 români a cuprins deopotrivă lieduri, arii din opere și operete și canzonette, asigurînd spectacolelor diversitatea stilistică și un colorit particular. „Fiecare solist vocal — scria Lü Yuan în articolul intitulat *Un spectacol fermecător*, ne-a delectat cu stilul său propriu de interpretare. Soprana *Victoria Bezetti* a dovedit în ariile de Puccini, o măiestrie neîntrecută și o spontaneitate debordantă. De la pianissimo la fortissimo, din zonele înalte ale vocii, cobora direct cîte două octave fără să piardă nimic din puritatea și unitatea melodiei". Trebuie să menționăm că V. Bezetti a inclus în programul său și liedul pe versuri de Clément Marot — *Dar de culoare albă* de George Enescu, care, după părerea lui Dai Xiaocuan s-a bucurat de succes, vocea sopranei răsunînd aici cu finețe, plină de căldură și suplețe.

Și tînăra mezzosoprană *Mariana Cioromila* — distinsă de-a lungul anilor cu importante premii la Concursurile internaționale de la Barcelona, Moscova, Atena, Rio de Janeiro „a excelat printr-un larg registru vocal, ca și prin complexitatea măiestriei interpretative, trezind interesul viu al spectatorilor" — așa cum aflăm de la Lü Yuan. La rîndul său, Dai Xiaocuan ne informează că într-una dintre ariile din opera *Carmen* de Bizet — rol cu care mezzosoprana a cucerit de altfel multe dintre premii, dar și multe dintre scenele lumii, a etalat „un registru vocal întins, cu un glas pur și fin, reușind să aducă pe scenă chipul plin de sentiment și pasiune al eroinei". Ca și V. Bezetti, Mariana Cioromila a prezentat publicului chinez liedul *Domnișoarele leneșe la scris*, de asemenea din creația lui George Enescu. Artista și-a evidențiat din plin în această partitură, rafinamentul caracteristic vocii sale.

La fel de prețuită a fost și arta de a cînta a lui *Corneliu Fînățeanu* — și domnia sa, deținător al unor premii răsunătoare în cadrul Festivalurilor de la Viena, Geneva, Praga, unul dintre cîntăreții noștri de elită.

„Corneliu Fînățeanu — notează Cheng Zhongyu — este un renumit tenor, posedînd un timbru clar și pur". Ceilalți cronicari chinezi au sesizat în cîntul lui C. Fînățeanu, finețea, lirismul intens și imaginația bogată în redarea fiecărei partituri.

Deși afirmat relativ recent în viața noastră muzicală, tînărul bas *Dan Zancu* a încîntat publicul din Beijing și Nanjing cu amploarea și sonoritatea consistentă, penetrantă a vocii, impresionîndu-l pe Dai Xiaocuan : „Basul Dan Zancu a dovedit maturitate artistică, el creionînd prin vocea expresivă și privirea vioaie, într-o manieră sugestivă, pe Leporello, slujitorul lui Don Juan". Ca și Mariana Cioromila, Dan Zancu „a excelat printr-un larg registru vocal și prin complexitatea măiestriei interpretative".

Unul dintre momentele care au constituit o surpriză agreabilă pentru melomanii din Beijing, Nanjing și Guangzhou a fost cel coregrafic susținut de renumitul cuplu *Rose-Marie Both* și *Ștefan Bănică*. Conform opiniei lui Lü Yuan, „ei formează un cuplu perfect, atît din punct de vedere plastic, cît și din acela al interiorizării sentimentelor". În numerele lor, construite pe muzica unui *Adagio* din baletul *Don Quijotte* de Minkus și pe aceea a unui *Vals* de J. Strauss, cei doi balerini „au dovedit un simț superior al măiestriei regizorale, întregul spectacol apărînd ca un frumos album între două coperți" (Dai Xiaocuan).

Așa cum se poate remarca din secvențele citate, artiștii români s-au situat ca de obicei în rîndul valorilor interpretative autentice, nedezmințindu-și nici de data aceasta profesionalismul, măiestria și fantezia creatoare, făcînd cinste — pentru a cîta oară ?! — tradiției noastre culturale. Sînt tot atîtea motive care i-au determinat pe cronicarii chinezi să conchidă fără reticențe : „Am participat la un splendid spectacol artistic prezentat de grupul din România și am avut parte de o trăire estetică de neuitat" (Dai Xiaocuan).

„În toiul verii fierbinți, Beijingul a avut ca oaspeți, artiști din România. Spectatorii au putut admira o artă interpretativă plină de prospețime. Veniți din îndepărtata țară a lui George Enescu, ei au prezentat un repertoriu de ținută, fiind și soli ai prieteniei. Cei 12 români posedă un înalt nivel artistic" (Lü Yuan).

„Repertoriul artiștilor români a cuprins mai multe piese de George Enescu. Moștenirea de o rară valoare lăsată de el, constituie o punte a prieteniei între popoarele chinez și român. Fie ca rezonanțele muzicii sale să contribuie la întărirea continuă a prieteniei româno-chineze" (Cheng Zhongyu).

Despina PETECEL

Concerte și spectacole la New York în stagiunea 1981—1982

Să nu cerem publicului din marile metropole aglomerate să perceapă muzica ca pe un mijloc al perfectării individului și societății. Ajunge să înregistrăm interesul față de concerte și spectacole lirice, spre a ne bucura că melosul își îndeplinește, chiar fără voia și știința consumatorilor lui, rostul de înnobilare, de sensibilizare, de umanizare.

Publicul newyorkez nu disprețuiește nici un tărîm de manifestare a muzicii. Dovadă sălile de concerte și de operă vîndute cu săptămîni sau chiar cu luni înainte, încît străinul poposit pe coasta de est a Statelor Unite ale Americii are nevoie de noroc și de relații spre a obține intrarea la ceea ce se nimerește și nu neapărat la ceea ce ar ține cu orice preț.

Am avut totuși norocul, în primele două luni ale stagiunii 1981—1982, de a fi martorul în noiembrie și decembrie al cîtorva autentice evenimente muzicale la New York, rezervate îndeobște privilegiaților, printre care m-am numărat de astă dată și eu. Am asistat astfel la un spectacol cu opera *Satyagraha* de compozitorul Philip Glass, pe un libret de Constance DeJong, folosind pasaje întregi în sanscrită din Bhagavad-Gita, cu care Academia de muzică Brooklyn din New York și-a inaugurat stagiunea. Construită pe leitmotive, reluate ciclic de-a lungul celor două părți, partitura are rădăcini adînci în tradițiile lirice europene. Se evocă în ea tinerețea lui Gandhi și lupta lui împotriva discriminării rasiale. Dacă „satyagraha" înseamnă aproximativ „puterea iubirii", vom înțelege care este mesajul atribuit de autori personajului central. Ei proclamă principiul nonviolenței, ilustrat și actualizat și prin apariția în final a figurii lui Martin Luther King jr. Acțiunea e divizată pe tablouri, totul fiind stilizat asemenea unui fastuos ritual oriental. Discursul muzical are momente de mare frumusețe armonică și intensitate lirică. Orchestra e alcătuită din instrumente de suflat, fără coarde și percuție, cărora li se substituie o orgă electronică. S-au obținut efecte sonore deosebite și o impresionantă expresivitate a muzicii. Gandhi a fost interpretat de Douglas Perry, un tenor serafic, asistat de o excelentă soprană, Claudia Cummings, interpreta rolului secretarei. Dirijorul Christopher Keene a condus Orchestra filarmonică din Brooklyn și corul Operei Artpark cu autoritate și finețe.

La Opera Metropolitană am vizionat un admirabil spectacol cu *Tripticul* de Puccini, toate rolurile de soprană fiind interpretate de Renata Scotto. Cîntăreața aceasta, care nu mai e prea tînără, dar care dispune de o minunată forță vocală și de o deopotrivă de minunată dexteritate tehnică, a realizat frumoase efecte de clarobscur cu vocea ei plușată, folosită cu destulă prudență în registrul acut, rezolvînd totul cu marea inteligență a artiștilor lirici experimentați și stăpîni pe un gust infailibil. Experiența Renatei Scotto nu este însă numai de natură lirică, ci este în aceeași măsură și scenică, încît a susținut cu o măiestrie egală exprimarea caracterelor cu totul diferite ale celor trei eroine feminine din operele de cîte un act ale lui Puccini : Georgeta — Sora Angelica — Lauretta.

La pupitru, James Levine a obținut o rară vibrație din orchestră și de la soliști. Am reținut pe Gabriel Bacquier în rolul lui Gianni Schicchi, inventiv și strălucitor vocal, totodată un excelent actor comic.

James Levine, directorul muzical al Operei Metropolitane, merită o atenție specială. L-am întîlnit la o întrunire a oamenilor de artă cu presa. E tînăr, încă n-a împlinit patruzeci de ani, dar are de pe acum nume și renume. Și-a început ucenicia, ca asistent al lui George Szell, cu orchestra din Cleveland. E un muzician complet, dirijor, compozitor, excelent pianist. Îl cunoșteam de la Salzburg, unde a dirijat vara trecută *Recviemul* de Mozart în memoria lui Karl Böhm la catedrală. Înregistrările lui cu simfoniile de Mahler și Brahms sînt cotate printre cele mai alese tălmăciri din a doua jumătate a secolului nostru ale celor doi maeștri. El urmărește maxima claritate ritmică, cantabilitatea cît mai sugestivă a temelor, frazelor, scenelor și actelor din spectacolele lirice. Din 1976, Levine a împrospătat reperertoriul Metropolitanului cu lucrări contemporane, ca *Lulu* de Alban Berg și *Dialogul Carmelitelor* de Poulenc, cu opere de Janač și Schönberg. După mărturisirile făcute presei, urmărește „*o experiență teatrală totală, cu înscenări fastuoase, și nu doar concerte costumate, ca în trecut*". A izbutit să mențină standardul artistic al instituției la cel mai înalt nivel cu putință, ceea ce nu pare să fi fost ușor, odată ce o bună parte a abonaților, care alcătuiesc grosul sprijinitorilor financiari, preferă operele bine cunoscute unor noutăți la zi pe tărîmul muzicii lirice.

Într-una din sălile de concert ale Metropolitanului am reîntîlnit o veche cunoștință, care a vizitat și țara noastră înainte de ultima conflagrație mondială. Wladimir Horowitz este azi octogenar, fără ca vîrsta înaintată să-i fi compromis intensitatea „neurogenică" — cum am citit într-o cronică a lui P. G. Devis. Publicul pare să fi fost țintuit locului de magia acestui vrăjitor al clapelor, care cîntă Chopin ca nimeni altul, poate cu finețea și poezia de altă dată ale lui Cortot, dar și cu o tentă de nostalgie slavă, deloc maladivă, ci mai curînd electrizantă, „mesmerizantă". Stăpînește o dexteritate manuală de-a dreptul fantastică, aservită intuiției sale suverane, care află pentru orice piesă tonul cel mai potrivit, accentul cel mai adecvat, expresia cea mai corespunzătoare. Programul a fost introdus de șase *Sonate* de

Scarlatti, pe care personalitatea interpretului le-a apropiat mai degrabă de romantici decît de preclasici, fără ca ele să piardă totuşi din vraja lor, ci dimpotrivă. Destinate iniţial clavicembalului, sonatele acestea au fost transpuse de Horowitz în limbaj pianistic cu o artă covîrşitoare, care exploatează toate resursele coloristice, cunoscute şi necunoscute, ale pianului.

Dacă am căuta un termen adecvat pasajelor alerte din sonatele scarlattiene în tălmăcirea lui Wladimir Horowitz, n-am afla altul mai potrivit decît pe acela de „scăpărătoare". E ceea ce îl defineşte de altfel pe artist şi în *Baladele* de Chopin (fa minor şi sol minor). Cu o rară complexitate a expresiei, el a conferit o nouă vitalitate *Baladei în si bemol minor* de Liszt şi *Preludiilor* de Rahmaninov, tălmăcite într-un stil febril, ca şi cum limbajul lor romantic i-ar fi ars degetele, silindu-le să se fugărească pe taste ca pe nişte scări cuprinse de flăcări. Cum s-ar explica altfel erupţiile vulcanice, semănînd cu exploziile unui interpret care pare să fi inventat el însuşi muzica ?

O polemică interesantă a iscat recenta „redescoperire" de către melomanii newyorkezi a lui Salieri, ale cărui lucrări au produs un adevărat *boom* pe piaţa muzicală metropolitană, fiind socotite mai „amuzante" decît cele de Mozart. În seria concertelor Clarion au fost prezentate *Concertul pentru pian în Do*, fragmente din *Simfonia în Re*, subintitulată „Il giorno onomastico", şi *Uvertura la „Europa riconosciuta"*. Momentul cel mai interesant l-a constituit totuşi, în partea a doua, *Concertul pentru pian în La* (KV 488) de Mozart, *Simfonia „Linz"* şi *Marşul ienicerilor* din *Răpirea din serai*, manuscris

Wladimir Horowitz

descoperit în 1979 şi prezentat peste ocean pentru întîia oară. Cu tot farmecul, cu toată ingenuitatea şi surprizele sonore din partiturile lui Salieri, Mozart a ieşit şi de astă dată învingător, infirmînd inimiciţia nutrită de muzicianul de curte, care a fost italianul Salieri, confratelui său mai tînăr, prea puţin fericitul Mozart.

Pe scena largă şi cu o excelentă acustică de care dispune City Opera am audiat pentru prima dată o lucrare mai rar cîntată a lui Verdi, *I due Foscari*, a şasea în ordinea cronologică dintre operele lui. Este povestea familiei veneţiene Foscari, lovită de una din tragediile des întîlnite în Renaşterea italiană: Jacopo e acuzat, fără nici un temei, de crimă şi osîndit la exil, tatăl său, Francesco, dogele Veneţiei, încearcă în zadar să-l scape, iar Lucrezia, soţia celui acuzat pe nedrept, nu izbuteşte să schimbe cursul evenimentelor. Partidele vocale sînt concentrate, dramatice, fără exhibiţia vocalizelor de coloratură, instrumentaţia e sumbră, adaptată subiectului şi tensiunii lui, armoniile rafinate susţin melodii clare şi eficiente. Prezentată sub forma de concert-spectacol, sub bagheta lui Eve Queler, cele trei roluri principale au fost cîntate de Carlo Bergonzi, artist stăpîn pe stilul belcanto, dar şi capabil de interiorizare ; baritonul Renato Bruson, un minunat artist liric plin de demnitate ; Margarita Castro-Alberty, cu un sopran fabulos, încă insuficient controlat.

Am asistat la spectacolul dat de trupa de balet a lui Alvin Ailey în inaugurarea celor trei săptămîni de reprezentaţii la New York. Trupa aceasta, cu un trecut de aproape două decenii, a evoluat pe linia stilistică iniţiată de Lester Horton pe coasta de vest, devenind din ce în ce mai eclectică, iar în final — clasică. Conducătorul şi coregraful trupei nu şi-a expropriat formaţia, ci a invitat mereu, ca şi în acest spectacol, şi alţi coregrafi, de astă dată pe Elisa Mojt şi pe Billy Wilson. Pe o muzică de jazz, Ailey a deschis spectacolul său cu scena *Faze*, transformînd muzica lui Max Roach în mişcare continuă. Pe o partitură de Vaughan Williams a urmat o scenă lirică, în care Maxine Sherman, o dansatoare tînără de talie mondială, a transfigurat în mlădiere şi candoare soloul de violină din compoziţia lui Williams.

O altă seară memorabilă de balet, care se bucură la New York de un public entuziast, încît numai prin concursul unei redacţii de mare cotidian am obţinut intrare, a fost cea a trupei lui Robert Joffrey. Trupă itinerantă timp îndelungat, ea simbolizează — în pofida celor douăzeci şi cinci de ani aniversaţi de la întemeiere — farmecul şi vigoarea tinereţii, cu vaporoasa ei poezie. Calităţile acestea rare sau concentrat îndeosebi în lirismul delicat din *Amintiri*, un moment coregrafic de o gingăşie de voal oriental.

În decembrie, publicul tînăr din New York a comemorat împlinirea unui an de la tragicul sfîrşit al lui John Lennon. Au fost depuse sute de buchete, coroane, mănunchiuri de flori în faţa casei unde a locuit, posturile de radio şi televiziune i-au difuzat muzica, împreună cu a Beatleşilor, industria de casete a marcat un nou salt nebănuit, bătînd toate recordurile de vînzare realizate vreodată de Lennon în Statele Unite ale Americii.

Este interesant că, în timp ce cultul pentru Lennon sporeşte, admiraţia nu demult încă unanimă faţă de Elvis Presley suferă breşe serioase, îndeosebi

datorită serialelor şi cărţilor cu destăinuiri despre viaţa intimă a cîntăreţului. Portretul „veridic" ce i se zugrăveşte fostului idol, încă bine cotat ca frecvenţă pe unde şi în desfacerea de înregistrări, este acela al unui obsedat al senzualităţii, pe care nu l-ar fi preocupat, cică, decît propria sa glorie. Anevoie de acceptat o astfel de minimalizare a unui artist îndrăgit de mase, odată ce fără sensibilitate şi fără doza aceea masivă de romantism de care îndeosebi publicul american are nevoie, Elvis Presley n-ar fi înlănţuit niciodată auditori şi admiratori atît de numeroşi, acasă şi dincolo de ocean.

La Madison Square Garden, Mick Jager şi formaţia Rolling Stones au concertat în faţa a douăzeci de mii de admiratori, şi nu numai tineri. Am fost sfătuit să nu mă duc, chiar dacă aş obţine bilet de intrare, odată ce s-ar putea produce incidente şi accidente, răniri, momente penibile. S-au şi produs, de fapt, aşa cum am putut urmări la televizor cîteva episoade semnificative din concert.

Concert ? Mai curînd spectacol cu zgomot şi muzică, începînd cu gestica şi dansurile contorsionate ale lui Mick Jager, şi terminînd cu reacţia publicului, care a plătit cu cîteva duzini de răniţi entuziasmul pentru această formaţie, pare-se cea mai populară după dizolvarea Beatleşilor. Dacă muzica pe care ea a cîntat-o ne interesează, desigur, în calitate de cronicari ai unor evenimente artistice şi paraartistice, nu ne poate lăsa indiferenţi nici fenomenul în sine, odată ce el a mobilizat nu mai puţin de cinci sute de poliţişti pentru menţinerea ordinei. Au şi fost operate peste cincizeci de arestări, iar cîteva mii de persoane au rămas în afara sălii, deoarece cumpăraseră bilete de intrare falsificate.

Stilul efervescent al lui Mick Jager a atins culmea în *Under My Thumb*, pe al cărei ritm spectatorii s-au legănat, s-au contorsionat, au dansat, au urlat, au scîncit, într-un elan de dăruire a cărui temperatură s-a transmis pînă şi prin intermediul micului ecran. Hitul serii, o creaţie a formaţiei Rolling Stones, s-a intitulat *Satisfaction* şi a fost acompaniat de lansarea peste sală a mii de baloane colorate.

Nu poţi să lipseşti la New York nici de la un spectacol de musical. Mi-am satisfăcut curiozitatea şi plăcerea unei destinderi absolute vizionînd *42nd Street*, pe muzică de Harry Warren, o evocare a Broadwayului şi a muzicii swing de acum aproape o jumătate de secol. Portretul epocii a fost prins în icoane naive, dar vii, acompaniate de muzica unui înzestrat melodiograf, care ne-a şi vizitat ţara, notîndu-şi cîteva cadenţe folclorice pe care a avut eleganţa de a nu le degrada şi comercializa. Teatrul Majestic era plin, plin nu numai de public, ci şi de amintirea marilor succese pe care genul le-a repurtat acolo timp de vreo trei sferturi de veac.

O seară agreabilă, care lasă în memorie cîteva fragmente de cîntece dulci, ingenue, sentimentale.

George SBÂRCEA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Tudor Ciortea

Portrait

Pascal BENTOIU

Récemment, *Tudor Ciortea* a reçu le Grand Prix de l'Union des Compositeurs de la R.S. de Roumanie. A cette ocasion, nous publions en français l'allocution prononcée par Pascal Bentoiu pour le soixante-dix-septième anniversaire du compositeur (v. „MUZICA", no. 3/1981).

Il me revient le très agréable devoir de commenter devant vous, ce soir, l'audition consacrée à Tudor Ciortea et — dans les limites du temps qui m'est imparti et de mes propres forces — de dégager quelques traits distinctifs de sa musique ; il s'agira sans doute d'une caractérisation incomplète, mais née d'un sentiment d'affection et d'estime, d'une vive curiosité et d'un intérêt réel. Curiosité et intérêt que le compositeur Ciortea éveille à coup sûr chez l'auditeur attentif, et qui — pour moi du moins — sont encore loin d'être satisfaits. Car Tudor Ciortea ne se livre pas facilement. D'apparence simple et directe, sa musique nous dévoile, à une plus attentive recherche, des complexités surprenantes et plusieurs couches de significations superposées.

Mais n'anticipons pas.

Ces esquisses de portrait démarrent d'habitude par „il commença l'étude du piano dès cinq ans et demi" ou „Né dans une famille d'intellectuels...", et ainsi de suite. Par hasard — ou peut-être n'est-ce pas un hasard — c'est exactement le cas ici. Le compositeur est né en effet dans une famille d'intellectuels et il apprit le piano dès cinq ans et demi. Mais l'essentiel n'est pas là : c'est le fait, au contraire, qu'en dépit de ces aptitudes précocement manifestées et des études musicales supérieures, faites à l'âge qui leur convient — Tudor Ciortea est devenu compositeur professionnel, effectivement et aux yeux de tous, à l'âge de quarante-deux, quarante-trois ans. Je n'exagère peut-être pas en affirmant que son acte de naissance, en cette qualité, est la Première Mention qu'il obtint en 1946 au Prix Georges Enesco pour une *Sonate pour violon et piano*, publiée un an plus tard aux Editions de la Fondation Royale pour la littérature et l'art.

Mais jusqu'alors ? Eh bien, jusqu'alors Tudor Ciortea a écouté, étudié et assimilé énormément de musique, il a fait de hautes études commerciales et de droit, il a voyagé, aimé, médité, il s'est marié, a connu des gens, des pays, des usages divers, rempli des fonctions d'Etat (car ce n'était pas facile, en ce temps-là, de vivre de sa seule musique) et il a lu un nombre impressionnant d'ouvrages de littérature et de philosophie. Autrement dit, il a amassé un grand capital d'informations et d'impressions, puis il a attendu que mûrisse, lentement et sûrement, sa vocation fondamentale. Il me semble que nous sommes en présence d'un cas unique parmi les musiciens de notre pays (Ludovic Feldman s'est engagé, lui aussi, assez tard sur cette route, mais il avait été jusqu'alors instrumentiste professionnel ; il effectuait ainsi une mutation essentielle, mais dans le cadre d'une même activité de base). Pour en revenir au maître que nous fêtons aujourd'hui, disons que sa vocation de compositeur s'est tout naturellement définie à l'intérieur d'une autre plus vaste, constamment présente et visible : une vocation, dirions-nous, poétique. Je pense qu'il nous faut voir en Tudor Ciortea un poète de la vie, de l'art, de l'amitié, de la philosophie et finalement — puisqu'il vint à en posséder les moyens techniques — de la musique. En effet, en musique tel est philosophe, tel autre dramaturge, un troisième est constructeur, un quatrième, peintre — de fresques ou de miniatures. Eh bien, Ciortea est poète. Non certes pour avoir écrit

beaucoup de musique inspirée par les auteurs qu'il aimait particulièrement, mais parce que son état psychique fondamental est poétique : c'est *une vibration artistique différenciée, répondant spontanément à tout ce qui la déclenche sous des formes originales, non conflictuelles.*

★

J'aimerais entrer un peu dans le détail de cette période de formation et d'accumulation : ce furent d'abord des études secondaires à Braşov, au lycée Şaguna, Gheorghe Dima étant son professeur de musique. Puis trois ans au lycée allemand „Honterus", dans l'orbite musicale de Rudolf Lassel, organiste éminent et compositeur lui-même. Le jeune Ciortea écouta d'innombrables fois Rudolf Lassel tenir l'orgue de la Biserica Neagră et quand il le fallait, il manœuvrait les tirants des registres. Ce sont certainement ces impressions précoces qui déterminèrent plus tard la composition de la *Chanson du soir* et de la *Partita* pour orgue. — Plusieurs fois, il rencontra aussi Paul Richter. — Ensuite, il suivit les cours du Conservatoire à Cluj, où il fit également ses dernières années de lycée. Il travailla le piano avec Ilie Sibianu et prit des leçons particulières d'harmonie avec Johannes Schuller, chef d'orchestre, en ce temps-là, à l'Opéra de Cluj. C'est dans cette même ville qu'il acheva en 1925 sa formation à l'Académie de Hautes Études Commerciales, fondée et dirigée jusqu'en 1929 — en qualité de recteur — par son propre père, le professeur Aurel Ciortea. De toute évidence, la vocation musicale et poétique du jeune Tudor se heurtait aux vues austères et plus pragmatiques de son père. Obéissant à ses conseils, et ayant obtenu le bénéfice d'une bourse d'études, le tout jeune économiste transylvain s'engagea sur la route de l'Occident, longue et hasardeuse, que tant d'intellectuels, tant d'artistes roumains ont parcourue. Il commença par s'inscrire à l'École supérieure de commerce d'Anvers, en Belgique. École qu'il abandonna bientôt au profit de la Faculté de droit de Bruxelles, plus ouverte, plus brillante aussi, où il décrocha en 1926 le diplôme de la section socio-économique. — Mais comme le démon de la musique réclamait inquiètement ses droits, nous verrons le jeune étudiant rogner sur ses modestes revenus pour se payer des leçons de contrepoint, que lui dispensa Joseph Jongen, directeur du Conservatoire. Sur un piano droit de location, il déchiffrait de la musique, puis il esquissait et couchait sur le papier des compositions, s'enhardissant parfois jusqu'à les présenter à Jongen. Entre autres, une *Sonate nostalgique.*

Mais ce n'était là qu'un début. Pour le musicien Ciortea, l'événement décisif fut son départ pour Paris, où il ne fit pendant deux ans qu'étudier la musique, sans fréquenter le moindre cours d'économie ou de droit : il apprit le contrepoint avec Maurice Imbert, et — à l'École normale de musique — la composition avec Paul Dukas et l'analyse musicale avec Nadia Boulanger. Ces grands professeurs lui donnèrent enfin ce qu'il recherchait : une introduction systématique aux secrets de la composition. Le musicologue Ciortea allait s'en souvenir bien plus tard, et de la plus heureuse façon. A la classe de Paul Dukas, on put donc entendre pour la première fois la *Danse tzigane,* baptisée pour la circonstance *Musique croisée,* à cause de sa technique pianistique.

De retour au pays, il décroche encore un diplôme, celui du Conservatoire de Bucarest (1931), étudiant la composition et le contrepoint avec Ion Nonna Otescu, et guidé par Constantin Braïloiu vers les arcanes du folklore.

Dans son existence, la décennie suivante sera marquée par la lutte avec et pour l'existence, c'est-à-dire par les servitudes d'un emploi sans rapport avec la musique et par la quasi-impossibilité d'obéir à un appel si clairement perçu jusqu'alors. Un seul intermezzo à retenir : accompagné de sa jeune femme, qui avait obtenu de son côté une bourse d'études pour des cours de danse à Berlin, il fit dans la capitale allemande un séjour qui dura presque un an. L'étudiant impénitent que fut Tudor Ciortea s'y inscrivit une fois de plus, en qualité d'auditeur, aux cours de philosophie de Nikolaï Hartmann. Bien que le mal nazi fût alors en pleine expansion, tous les milieux universitaires n'en étaient pas contaminés, ni surtout annihilés. Outre le grand métaphysicien et esthéticien dont le jeune Roumain suivait les cours, on y pouvait encore écouter un Martin Heidegger, un Karl Jaspers... Et que faisait Tudor Ciortea ? Il préparait en allemand une communication, dont il fit la lecture, sur la pensée de Lucian Blaga, qui de 1931 à 1937 avait déjà publié une bonne partie de son œuvre philosophique, à savoir les ouvrages qui composent la *Trilogie de la connaissance* et la *Trilogie de la culture.*

Ce qui, d'une manière décisive, ramena Tudor Ciortea à la musique et à cette zone de préoccupations, ce fut sans doute son transfert à la section musicale du Ministère des Arts, transfert effectué grâce à l'appui de Nonna Otescu et surtout de Constantin Braïloiu. Se retrouvant enfin „entre amis", pour ainsi dire, Tudor Ciortea reprit avec plus d'insistance son activité de compositeur : ce furent plusieurs *Mélodies* sur des vers de Lucian Blaga, Dumitru Ciurezu et Vasile Voiculescu, un *Prélude pour piano* et bientôt une *Sonate pour violoncelle,* ainsi que la *Sonate pour violon et piano* qui marqua son intégration définitive dans les rangs des compositeurs.

Un court passage, ensuite, à la section culturelle du Ministère des Affaires Etrangères (d'ou il allait être „comprimé", en 1948, „pour des raisons d'économie budgétaire") n'est qu'un épisode peu significatif. Son destin lui tenait en réserve un dernier tournant décisif : ce fut sa nomination, en 1949, au poste de professeur

au Conservatoire de Bucarest, d'abord pour les classes d'harmonie, puis, à partir de 1950, en tant que titulaire du cours récemment institué de „formes musicales". A partir de ce moment, par-delà les fonctions, les titres, les honneurs et les décorations, l'existence de Tudor Ciortea se confond avec la succession de plus en plus riche de ses œuvres et avec son travail quotidien d'enseignant.

Une expérience riche et variée, une infatigable curiosité intellectuelle, une vibration affective intense et originale, une approche intéressante de la pensée musicale et musicologique des maîtres abordés au cours des longues années d'études, tout cela s'est concentré pour former un capital de connaissances et de sensibilité dont l'artiste put enfin, au terme de ses longues errances, recueillir les fruits. Non sans effort bien sûr ; non à la façon d'une rente tombée du ciel, mais plutôt comme l'agriculteur qui investit — sur une terre sienne, et qu'il connaît bien — la quantité nécessaire de labeur pour chaque plant à venir. Labeur, mais risques aussi. Jamais la production artistique, jamais surtout sa valeur ne s'obtiennent sans un certain risque, celui du saut dans l'inconnu, de l'expérimentation des solutions non conformistes. Cela, Tudor Ciortea l'a parfaitement compris. Et c'est pourquoi le parcours stylistique est si long, du *Premier* au *Quatrième quatuor* et de la *Suite de Maramureș* (1949) aux *Variations sur un thème de colind* et au *Quintette pour cuivres*. A partir de ce moment je retrouve, en quelque sorte, le fil de mes propres souvenirs et je revis l'agréable sentiment de surprise et de renouveau que nous éprouvions, au Bureau de la Section Symphonique, presque chaque fois que le maître présentait — avec quelle modestie ! — une nouvelle œuvre.

L'audition que nous vous proposons sera forcément très fragmentaire. La production du compositeur comprend un grand nombre de titres (à notre connaissance, environ soixante-dix) ; on y remarque une prépondérance frappante de la musique de chambre, bien que — il faut le souligner — les œuvres pour orchestre soient de plus en plus nombreuses au fil du temps. Mais ces délimitations ne sont pas strictes. En commençant par la musique de piano (l'instrument préféré du maître), puis en continuant par la musique pour piano et... autre chose (violon, violoncelle, trompette, clarinette, voix ou flûte), nous nous élevons presque insensiblement aux formations ternaires (voix, piano et flûte, ou deux sopranos et piano, ou ténor, baryton et piano, et ainsi de suite), puis à celles de quatre musiciens (quatuors à cordes, au nombre de quatre jusqu'ici, pièces pour soprano, baryton, flûte et violoncelle), de cinq (quintette pour cuivres, quintette pour cordes, piano et clarinette, pièces pour trois sopranos, violoncelle et piano), et enfin à celles de six, sept ou huit exécutants (l'octuor bien connu qui s'intitule *Les exploits de Păcală*). Les madrigaux pour quatuor vocal et plusieurs instruments sont également présents à l'appel. L'orchestre de chambre n'est pas loin ; tout naturellement il s'associe un instrument soliste, clarinette ou piano. Par ailleurs, le quatuor à cordes engendre la forme du concerto pour orchestre à cordes.

En soulignant ces préférences pour certains ensembles sonores, je veux faire ressortir la ligne calme et douce du paysage compositionnel, dans l'œuvre de Tudor Ciortea ; un tracé ondoyant, sans aspérités, sans crêtes déchiquetées ni sombres abîmes ; un paysage chaleureux, accueillant, à la végétation abondante, aux couchers de soleil paisibles, aux aurores nacrées ; des sonnailles au loin, à la tombée de la nuit, des échos de cloches et de simandre, de flûte de Pan et de tympanon, de violon et de violoncelle. Paysage de campagnes et de villages, paysage plus d'une fois vraiment „mioritique", pour reprendre la formule de Blaga ; les orages sont loin, tout là-haut, en montagne ; les taillis, les bois qui ombrent les rivières sont proches, hospitaliers, amicaux, bourdonnant d'élytres. L'entier vit dans le détail, les détails par milliers recomposent l'entier.

★

Ce rapprochement fraternel des genres, cette osmose des ensembles, voire des formes, témoignent de la nature non-conflictuelle de la sensibilité du compositeur et de sa démarche artistique. Toutefois, pour donner une idée aussi complète que possible du domaine assez vaste de cette œuvre, j'ai cherché à composer l'audition à partir d'échantillons de la plus grande diversité. Et comme le bavardage du présentateur tend à se prolonger, je propose d'attaquer le premier fragment musical. Il s'agit du prélude et de la fugue du *Concerto pour orchestre à cordes* (qui date de 1958). On remarquera sans doute les bases modales du discours musical, une remarquable virtuosité contrapuntique, une parfaite fusion des données catégorielles du néo-baroque et d'un folklore sublimé. Le travail polyphonique témoigne d'une indiscutable désinvolture, le sujet se présente tantôt en mouvement direct, tantôt en mouvement contraire, il décrit un trajet semé de modulations dans les zones de la sous-dominante, pour reparaître, augmenté, dans la section finale. Comme pour marquer l'achèvement de son périple, il renonce pour la première fois à la sixte dorique, et en adoptant la sixte mineure, s'assimile à la réponse, apportant ainsi le sentiment d'une conclusion nécessaire. Moyen subtil et en même temps, particulièrement efficace.

Exemple musical no. 1 : *Prélude et fugue* du *Concerto pour orchestre à cordes*.

Après ce noble fronton dont le ton légèrement cérémonieux et en quelque sorte impersonnel ne nous livre que bien peu le compo-

siteur, recherchons Tudor Ciortea sur des territoires plus intimes. Et pour ce faire, pénétrons d'emblée dans un de ces petits ensembles si caractéristiques de son œuvre : quelques voix, quelques instruments. Nous trouverons dans les *Chansons de geishas* (trois miniatures sur des vers d'auteurs anonymes japonais, composition datée 1964) trois sopranos, un violoncelle et un piano. L'extrême délicatesse des images, obtenue par la finesse du trait et une grande discrétion chromatique, situe ces pièces au niveau des plus gracieux paysages d'un Hiroshige. Tudor Ciortea s'est montré profondément sensible aux sollicitations de la poésie roumaine classique et moderne; cela ne l'a pas empêché de trouver des accents tout à fait convaincants (et spécifiques) pour transposer en musique les textes d'un Li-Tai-Po, García Lorca ou Rainer Maria Rilke. Il me semble que cette polyvalence de l'auteur, par rapport à des cultures si diverses, doit être inscrite au rang des signes de non-conflictualité et d'une indéfectible bienveillance envers le monde. La qualité de la musique s'affirmera, je l'espère, en dépit des légères imperfections d'exécution et de prise de son de cette version strictement documentaire.

Deuxième exemple musical : *Trois chansons de geishas.*

Nous voici maintenant devant une œuvre que celui qui vous parle estime capitale pour la totalité des compositions de Tudor Ciortea. Il s'agit des *Exploits de Păcală,* octuor pour instruments à vent, cordes et piano (1961, révision en 1966, Prix de l'Académie Roumaine en 1963). Bien qu'auteur, à cette date, de plusieurs sonates et de deux quatuors (dont le second avait reçu le Prix d'État pour l'année 1955), auteur, également, du *Quintette avec piano,* du *Concerto pour cordes* et d'une *Passacaglia e Toccata* pour grand orchestre (une des rares incursions de l'auteur dans le domaine de l'ensemble symphonique complet), bien qu'auteur, encore, d'une trentaine de pièces vocales (des mélodies, pour la plupart, et parfois extrêmement connues, celles par exemple sur des vers d'Eminescu ou de Li-Tai-Po), il me semble pouvoir affirmer que c'est l'octuor *Păcală* qui nous révèle Tudor Ciortea dans toute son authenticité. C'est ici que se déploient, irremplaçables, toutes les qualités et les caractéristiques dont est faite la physionomie singulière du compositeur Ciortea. Quelles sont donc ces caractéristiques ? Nous tenterons de les dégager à la fin de l'audition. Jusqu'alors, et concernant uniquement *Păcală,* quelques explications sont nécessaires : nous avons retenu deux des cinq mouvements, à savoir le premier et le dernier ; je regrette chacun de ceux que le temps limité m'a forcé d'omettre. Quant au sujet, je cite la couverture du disque : „Păcală, héros des histoires drôles de la littérature populaire, est le représentant cocasse et imprévisible par lequel l'esprit roumain exprime entièrement son humour. Sa spécialité est de respecter la forme, la lettre d'un engagement, tout en dénaturant complètement son contenu, son esprit, par un comportement d'une fantasie déroutante contre lequel il n'y a de recours que l'indignation ou un irrépressible éclat de rire. Répondant à Eulenspiegel et à Nastratin Hodja, Păcală est le héros populaire dont la finesse triomphe de la mauvaise foi, du despotisme et de la force brutale."

Le premier mouvement („Păcală valet de ferme chez le pope") est issu de la forme sonate ; les deux groupes thématiques figurent le caractère des deux personnages. Particulièrement comique, le thème du pope, un thème huileux dirais-je, entonné par le hautbois, et l'alto. Le développement suggère une conversation allusive entre les personnages. La reprise paraît cachée, disséminée dans les zig-zags de ce développement. Au sens strict du terme elle n'existe même pas : ainsi la forme du premier mouvement suggère-t-elle d'emblée le caractère un peu bizarre de l'ensemble.

Il nous faudra sauter, en cette audition, pardessus trois mouvements savoureux, pour nous attarder sur le finale : *introduction lente* („Păcală mélancoliquement assis sous le platane") et *allegro* („Le tournis des moutons"), une exposition de fugue à deux sujets simultanés, suivie par trois variations dont la dernière présente aussi les repères d'un „stretto" de fugue.

J'aimerais attirer l'attention de l'auditoire sur le caractère dansant de cette musique. Sans avoir été voulu comme tel, il résulte de la nature même des gestes musicaux : périodicité rythmique (plus ou moins fondée sur le schème des *Brîie,* danses de Transylvanie), fréquents arrêts intérieurs, qui servent de tremplin au développement suivant, grande importance du contretemps. Par ailleurs, le langage modal est à son tour très exactement centré sur les données caractéristiques des danses roumaines, tant de Transylvanie que de la Plaine du Danube.

Troisième exemple : *l'Octuor „Păcală".*

a) „Păcală valet de ferme chez le pope"

b) „Păcală mélancoliquement assis sous le platane" ; „Le tournis des moutons".

Je crois vraiment que le compositeur exprime pour la première fois, dans „Păcală", la substance la plus profonde de sa personnalité. Mais non pour la dernière.

Le cycle vocal qui va suivre doit remplir la tâche difficile d'être l'unique témoin, dans notre audition, de la réussite particulièrement brillante du compositeur Tudor Ciortea dans le genre du lied. Si nous avons uniquement retenu les quatre miniatures que nous allons entendre, c'est justement pour ne pas insister sur cet aspect si souvent évoqué, souligné, commenté. Il n'est personne ici qui ne sache

que Tudor Ciortea est un grand compositeur de lieder, mais nous tenons à montrer bon nombre d'autres aspects de son activité, d'une importance au moins équivalente. Le cycle *Les Couleurs,* sur des vers d'Adrian Maniu. ne sera pas présenté par moi. Je laisserai à quelqu'un d'autre la tâche de nous expliquer de quoi il est question.

Quatrième exemple : le cycle vocal *Les couleurs* (enregistrement documentaire, effectué le 18 mai 1970 au Cénacle de l'Union des Compositeurs ; le commentaire introductif est lu par le compositeur lui-même).

Notre florilège ne pouvait manquer d'inclure un moment de musique purement pianistique. Pour cela, nous n'avons retenu aucune des trois *Sonates,* ni la *Sonatine,* ni les 6 esquisses intitulées *Enfantines* (1969), ni même l'un ou l'autre des morceaux isolés qui parsèment, à divers intervalles, l'activité du compositeur. Notre choix s'est porté sur les *Quatre chansons de Maramureş.* Ce sont sans doute les morceaux les plus connus de l'auteur ; cela n'enlève rien à leur qualité. J'estime que ce cycle est un véritable chef-d'œuvre, comparable — sur le plan de la valeur, non du style — à tels moments particulièrement heureux de l'œuvre de Bartok. Expression profonde de la personnalité de l'auteur, mais aussi expression sublimée de la sensibilité de tout un peuple, les *Chansons de Maramureş* nous offrent le meilleur exemple d'expression pianistique, telle que l'entend Tudor Ciortea qui se situe sans doute, sur ce terrain, dans le prolongement de la tradition énescienne. Le compositeur s'identifie à son instrument favori et nous ne craignons pas d'affirmer que l'on rencontre rarement un plus harmonieux accord entre — d'un côté — la substance émotionnelle et — de l'autre — les moyens techniques utilisés. Nous allons écouter (dans le souci, une fois de plus, de ne point trop prolonger l'audition) les premier, troisième et quatrième mouvements, intitulés respectivement *Colind, Lamentation funèbre, Danse des hommes.*

Cinquième exemple : *Chanson de Maramureş.* I-er, III-e et IV-e mouvements.

L'année 1969 a été particulièrement fructueuse pour Tudor Ciortea. Il y a achevé non seulement les *Quatre chansons de Maramureş,* mais aussi les 6 *Enfantines* pour piano solo, le cycle vocal *Les Couleurs,* que nous venons d'écouter et la *Ballade du fils perdu,* sur des vers de Lucian Blaga, pour trois sopranos, clarinette, harpe et violoncelle, superbe madrigal que je regrette de ne pouvoir inclure aujourd'hui au programme. Mais ce qui me paraît bien plus important, c'est que la même année 1969 marque aussi le composition d'une œuvre de plus amples dimensions, l'une des plus succulentes et des plus originales de l'auteur : il s'agit des *Variations sur un thème de colind,* pour piano et orchestre. La partition indique un grand orchestre, traité néanmoins, la plupart du temps, comme un orchestre de chambre : nuances discrètes, touches rapidement enlevées, vives et spirituelles, presque, çà et là, du ponctualisme. Travail pianistique de grande variété et plein de fantaisie. Raffinement harmonique évident, avec une préférence marquée pour les accords de quarte, donc pour la septième comme intervalle de base. On dirait que Tudor Ciortea pense par tétracordes : l'intervalle limite du tétracorde, la quarte (et son étagement, qui donne une septième) lui sont aussi naturels que la tierce et la quinte pour le langage de l'harmonie classique. C'est un modalisme éprouvé et vécu en profondeur, non intellectuellement élaboré, ni assimilé par une fréquentation assidue de l'art populaire. Le compositeur produit — de l'intérieur, dirions-nous, et comme en faisant appel à une mémoire infraconsciente — son propre type de modalisme, d'une indiscutable originalité, mais qui retrouve spontanément certaines caractéristiques fondamentales de l'art populaire, venues du fond des âges. Il est intéressant d'observer que le mariage le plus réussi de la base folklorique et des données individuelles du compositeur a lieu au moment où il associe à son geste créateur le folklore le plus ancien : de préférence celui du Maramureş, et à l'intérieur de celui-ci la mélodie rituelle : le *colind,* la lamentation funèbre.

Une autre particularité nous frappe dans les *Variations pour piano et orchestre :* le thème n'est pas exposé dès l'abord, il se construit en cours de route et n'apparaît que dans le finale. Nous allons écouter la cinquième variation («à la mémoire de Sabin Drăgoi»), puis les variations 6—10. Entre cette dernière et le finale proprement dit (qui comprend le thème) se trouve intercalée une cadence assez longue de l'instrument soliste. Je me permetterai d'attirer l'attention des auditeurs sur la septième variation, pastel délicat, non sans quelque rapport avec l'atmosphère des *Oiseaux exotiques* de Messiaen, ainsi que sur la belle gradation du finale. Ce que nous allons entendre représente à peu près la moitié de l'ouvrage, qui en tout dure environ 13 minutes.

Sixième exemple : *Variations pour piano et orchestre* (Variations 5—10).

Arrivé à ce point de son évolution, le compositeur aurait pu se déclarer satisfait de ses résultats exceptionnels, cas auquel la tentation de ralentir son activité aurait été inévitable. Mais il n'en a pas été ainsi. Ses réalisations, son succès semblent avoir poussé Tudor Ciortea à intensifier — à soixante-six ans ! — son effort d'invention et de renouveau. Il y a eu sans doute le contact bienfaisant et quotidien de ses élèves, sans doute aussi la recherche et les investigations en tous genres de ses plus jeunes collègues du Bureau de la Section

symphonique : le fait est que le maître a continué à expérimenter sans relâche de nouvelles sonorités, de nouveaux schèmes constructifs, de nouvelles modalités de mise en page. Ses *Troisième* et *Quatrième Quatuors* effectuent une incursion personnelle dans le domaine de l'atonalité ; dans les *Variations sur le thème d'une marche des Jeunesses transylvaines,* il explore les sonorités des instruments anciens : Blockflöte, viola da gamba, clavecin ; dans la cantate de chambre intitulée *Hymnes de Transylvanie,* sur des vers de Ioan Alexandru, il allie le style du madrigal à une conception monumentale ; dans le *Quintette pour cuivres,* il a exploré avec beaucoup de succès les possibilités d'un ensemble particulièrement difficile à manier, en ayant recours à maint artifice contrapuntique — inversions, récurrences, imitations de toute sorte ; dans sa musique vocale, il s'est raccordé à la sensibilité de représentants marquants de la poésie roumaine contemporaine : Marin Sorescu et Nichita Stănescu.

Pour illustrer ce mouvement continuel d'innovation, nous avons retenu le *Quintette pour piano, cordes et clarinette,* composé en 1972 pour l'ensemble *Musica Nova,* un ouvrage où l'auditeur découvrira un nouveau Tudor Ciortea ou plus exactement le même Tudor Ciortea sous un autre de ses aspects. Notre petit concert en comprend les deux premiers mouvements : d'abord une méditation d'inspiration très noble, qui n'est pas sans évoquer l'atmosphère des mouvements lents du dernier Enesco. Çà et là un geste, une impulsion nous reporte au *Quatuor avec piano no. 2* ou à la *Symphonie de chambre ;* on trouve peut-être aussi des marques de la concision webernienne. Vient ensuite, en tant que second mouvement, un insolite solo de clarinette, qui s'amorce par des gestes joueurs, parfois à la limite du grotesque, se rapproche sur toute la durée du parcours de la „chanson longue" d'Olténie et de Transylvanie et semble atteindre vers la fin des dimensions cosmiques. C'est un moment remarquable, d'autant plus précieux sur le plan de la composition qu'il s'en tient — volontairement — aux moyens les plus simples (et admirablement servi, sur la disque, par le clarinettiste Stefan Korody). Le finale qui lui succède, bien que d'un très haut niveau, n'innove pas — croyons-nous — au même degré sur le plan de l'expression. L'audition d'aujourd'hui se borne d'ailleurs à présenter les deux premiers mouvements.

Septième exemple : le *Quintette avec clarinette* (les deux premiers mouvements).

Il y aurait encore beaucoup à dire et de nombreux exemples à tirer de la riche activité du maître. Je voudrais cependant clore l'audition d'aujourd'hui par un ouvrage auquel je tiens — personnellement — beaucoup, et vous allez aussitôt savoir pourquoi. C'est le *Concerto pour clarinette et orchestre,* qui est de 1974. Il me semble que nous tenons là une partition où se réalise une véritable synthèse de la personnalité du compositeur ; c'est une composition de la plus grande saveur, où les traits constants, essentiels sont éclairés sous le jour le plus favorable. Le rapport soliste-orchestre est très intéressant : on y relève l'insertion sans faille de la clarinette solo dans la conversation générale du groupe, en sorte que — pour qui ne tient pas la partition à la main — certaines interventions ne se laissent presque pas identifier : viennent-elles du soliste, ou d'un des instruments apparentés de l'orchestre ? On pourrait voir là une critique. C'en serait une, en effet, pour une esthétique autre que celle-ci. Mais il s'agit d'un trait distinctif qui témoigne — une fois de plus — de ce que nous appelions la nature non-conflictuelle de la sensibilité de l'artiste. Car notre instrument solo ne perd rien de son individualité. Il ne devient jamais un instrument *obligé ;* il ne fait qu'accepter, autour de lui, des voix en principe égales ; bien plus, il se complaît visiblement en leur compagnie, il entretient le dialogue, leur répond, leur cède courtoisement la place s'il l'estime nécessaire. Il y a là plus qu'une particularité esthétique : c'est presque une profession de foi, et d'une sincérité absolue qui me rend cette œuvre particulièrement chère.

Une fois de plus, je déplore que les limites du temps m'interdisent de vous offrir l'œuvre intégrale ; néanmoins je souhaite faire entendre au moins les deuxième et troisième mouvements, respectivement intitulés „Chanson longue" et „Rondo final". L'enregistrement est celui de la première audition, ce qui fait que la prise de son n'est pas toujours des plus heureuses. Mais la virtuosité et la fantaisie de l'interprète (Aurelian Octav Popa) effacent les inconvénients techniques de l'enregistrement.

Huitième exemple : *Concerto pour clarinette et orchestre* (deuxième et troisième mouvements).

Nous voici donc arrivés au terme de cette audition. Et comme je vous le disais dès le début, j'essaierai de souligner quelques caractéristiques générales de l'œuvre de Tudor Ciortea. Ce n'est nullement une systématisation que je me propose d'effectuer. Bien plutôt j'énoncerai, plus ou moins au gré du hasard, quelques remarques globales qui m'ont été suggérées par un plus long contact avec sa musique.

Constatons, pour commencer, que les mouvements rapides du maître semblent être, presque toujours, une *visualisation* des danses populaires, plus exactement des danses transylvaines, *brîie, învîrtite, fecioreşti, ţarini.* Je précise : ce n'est pas qu'il ait repris leurs motifs ou leur mouvement, mais qu'il leur a

trouvé des correspondances musicales possédant, au niveau de la structure, beaucoup d'éléments communs avec ceux de la danse, telle que nous la voyons ou la vivons. Jusqu'à un certain point, ce processus est conscient, mais j'estime qu'il a lieu pour une bonne part au-delà de la volonté ou de l'intention du compositeur. C'est comme si des impulsions de danse, imprimées dans la cellule nerveuse depuis de très anciens temps, se trouvaient spontanément traduites en un matériau différent, à savoir un corps sonore constitué *ad hoc* et une pensée musicale spécifique. Certaines caractéristiques fondamentales demeurent communes : le sens du mouvement, le type d'arrêts, de redémarrages, la grande importance des contretemps et des anacrouses, la structure des cellules rythmiques, qui ressemblent — du moins à ma connaissance — au rythme des pas de danse plutôt qu'à celui des mélodies proprement dites ou des différentes formules d'accompagnement. Ces deux séries d'événements (chorégraphiques et musicaux) sont loin de se confondre dans la réalité des apparitions folkloriques.

Je continuerai ensuite par une autre remarque concernant l'harmonie de la musique du maître. Si nous écartons les zones de mobilité délibérée, de transformation manifeste, en nous efforçant de surprendre l'harmonie là où elle est le plus à son aise, nous remarquerons que le discours musical s'instaure au cours de longues surfaces sans modulations, sur une assise harmonique possédant une fondamentale bien déterminée et conservant, le cas échéant, la possibilité d'un mouvement pendulaire vers la relative. Accepté, le plurimodalisme est plus généreux que les sept sons usuels du mode unique, quel que soit celui-ci. En pratique, le compositeur dispose du total chromatique, mais le plus intéressant, c'est que dans ces zones la fonction modulatoire disparaît presque entièrement au bénéfice de l'ornementation. Bien des pages de Tudor Ciortea ressemblent à des tapis rustiques aux jolis motifs de couleurs vives, où le détail est imprévisible, mais dont l'ensemble propose le calme non dramatique d'un objet construit pour une évidente satisfaction sensorielle.

Par là, je veux dire que la musique de Tudor Ciortea n'est pas marquée par la présence coutumière de ce que l'on pourrait appeler „l'anxiété des fondamentales" ou „la mobilité des centres de référence" mais que, bien au contraire, toute son harmonie présente à l'auditeur une certaine quiétude, même lorsqu'il lui arrive d'englober des agrégats particulièrement dissonants.

Quant à la *constitution mélodique,* il me semble qu'il faut y souligner la brièveté presque constante des motifs. La mélodie peut être longue (éventuellement une „chanson longue"), mais les motifs qui la composent sont le plus souvent très courts, presque incisifs et quasi-autonomes, fréquemment séparés par des respirations ou même des pauses. Il en résulte une impression tout à fait spéciale, causée par la structure pluricellulaire de l'ensemble, car cet ensemble incontestablement s'édifie, comme s'il existait vraiment une continuité mélodique au sens habituel du terme. A mon sens, la notion musicale la plus éloignée de la pratique créatrice de Tudor Ciortea est celle, wagnérienne, de „mélodie infinie". Quant à ces agencements mélodiques pluricellulaires, il est évident que l'ornementation y remplira un rôle particulièrement important. Cette même particularité commandera aussi le type spécial d'orchestration que le compositeur affectionne, celui où la page de musique comporte de nombreux détails harmonieusement disposés, impartis aux instruments à différentes hauteurs, de la façon la plus imprévisible mais recomposant néanmoins, au total, une vision calme et limpide du monde.

Pour en revenir à l'idée d'ornementation, je tiens à souligner la fréquence tout à fait inhabituelle des trilles dans la plupart des œuvres du compositeur. On dirait que celui-ci, non content du travail ornemental effectué au niveau des tracés, éprouve fréquemment le besoin d'enjoliver la substance sonore elle-même, les sons isolés, pour leur octroyer une plus intense vibration coloristique.

Un autre trait, qui paraît tout naturel après tout ce que nous avons déjà signalé jusqu'ici, se dégage des compositions du maître, et c'est une créativité marquée sur le plan formel. Il n'est pas rare que les schèmes traditionnels se présentent sous une forme mixte, comme entés les uns sur le tronc des autres, arrachés à leur rigidité par le concept infiniment plus souple des variations. A ce point de vue, le finale de l'octuor *Păcală* est typique avec son exposition de fugue bicéphale, continuée par des variations et s'achevant sur un stretto.

Ce que nous venons de montrer jusqu'ici ne veut nullement (je tiens à le souligner une fois de plus) épuiser les traits musicaux distinctifs du style du compositeur. Pareil projet exigerait beaucoup plus qu'une conférence-audition-portrait, telle que celle d'aujourd'hui; il y faudrait une étude plus étendue, consacrant un examen approfondi à toutes les partitions du maître, car d'une façon ou d'une autre, chacune présente un indéniable intérêt. Par exemple, je suis bien conscient d'avoir été injuste à l'égard de la musique vocale de Tudor Ciortea, ou de n'avoir pas accordé aux compositions de jeunesse, ainsi qu'à celles de date toute récente, l'attention requise. Mais j'ai cherché à éviter les sèches énumérations de titres et de dates, et nous avons traversé l'étendue de cette œuvre comme un jardin japonais, où l'on ne pose parfois le pied que sur quelques dalles un peu surélevées.

Et il est probable que l'espace réservé jusqu'ici au compositeur Ciortea restreindra forcément les considérations que méritent les travaux du musicologue. Car nous avons en sa

personne un musicologue authentique et sérieux, non pas simplement issu des moments de relatif loisir du créateur de musique. Lequel d'entre nous pourrait oublier sa fondamentale étude sur la *Troisième Sonate* pour violon et piano d'Enesco ? Depuis un quart de siècle, je ne sache pas qu'elle ait été dépassée. Sans parler du beau livre qu'il a consacré aux *Quatuors de Beethoven.* En sa qualité de titulaire de la chaire de formes musicales, peut-être même que cela faisait partie de ses obligations professionnelles. Mais personne ne l'aura obligé d'en faire un *bon livre !* Car c'est le livre d'un passionné, d'un enthousiaste, qui de plus maîtrise parfaitement son sujet et propose plus d'une fois des vues originales sur un thème longuement débattu parmi les plus grands de la musique. S'il fallait pour un instant me faire l'avocat du diable, je reprocherais peut-être au maître certaines filiations thématiques çà et là un peu forcées. Mais je n'insisterai pas maintenant là-dessus. Il nous reste à débattre entre nous, un jour ou l'autre, ces éternels problèmes. Ou peut-être prendrons-nous pour arbitre le grand connaisseur du genre, qui est Wilhelm Berger. Et je ne serais pas étonné de voir celui-ci donner raison à Tudor Ciortea.

Je ne voudrais pas mettre un point final à ces quelques mots sur les ouvrages de musicologie sans remarquer leur excellente tenue littéraire, l'économie et la logique des exposés, la saveur des locutions intraduisibles, qui surgissent toujours à l'improviste : le violoncelle est „un conteur de village", le premier violon „dégringole" au fond de l'abîme, un conduit harmonique revient à son „âtre tonal", des triolets sont „causants", deux mesures de la Troisième Sonate ont „des tons de clarines", une quarte agrandie „bourdonne comme une cornemuse", une syncope vous „écarte du coude", et ainsi de suite. Le rôle de ces petites taches de couleur est inappréciable dans le maintien constant de l'intérêt, au cours d'exposés ou de débats assez souvent arides. De toute manière, les travaux musicologiques viennent confirmer — s'il en était encore besoin — le fait que nous nous trouvons devant un compositeur qui médite intensément et avec une fraîcheur authentique sur le phénomène musical.

★

J'ignore la liste exacte des titres, des distinctions, des fonctions remplies par Tudor Ciortea. Ils sont nombreux et peuvent être trouvés dans les dictionnaires. Ce qu'il me semble connaître le mieux, c'est l'homme, que j'ai eu l'occasion de rencontrer et de voir, au cours des vingt et quelque dernières années, un nombre de fois qui ne doit pas être loin d'un millier ; dans l'écrasante majorité des cas, ce fut à l'occasion des travaux du Bureau symphonique, dont il a dirigé l'activité pendant cinq ans avec beaucoup de sagesse et tout autant de tact. Et, Seigneur ! qu'il était besoin de tact en ces temps de violente opposition entre les tendances musicales les plus diverses ! L'atmosphère que le maître savait créer et maintenir au cours de ces travaux, passionnants et passionnés, demeure un des plus précieux souvenirs de celui qui vous parle.

Quant aux débats, ils étaient si fiévreux et — dirais-je — si pertinents, si originaux, qu'ils prenaient rarement fin lorsque le temps des réunions — trois heures environ — était passé. Presque toujours, autour du maître, un petit groupe (d'où manquaient rarement Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Wilhelm Berger, Anatol Vieru ou Dumitru Capoianu) s'engageait alors tranquillement à pied sur la Calea Victoriei, puis tournait à gauche sur la rue C. A. Rosetti pour aboutir à la Maison des Universitaires où presque chaque mercredi, autour d'une grillade plus ou moins tendre, selon notre chance, se constituait un cénacle de la meilleure qualité. La musique y occupait sans doute la première place, mais il n'y manquait ni la poésie, ni la philosophie, ni les arts de la vue et du mouvement, ni les instants de franche gaîté. Le vin de la maison, dont nous faisions une consommation tout à fait raisonnable, c'était le maître qui en payait la note pour tout le monde. Les mots d'esprit s'entrecroisaient comme des fleurets, les vues plus profondes, voire les moments d'heureuse synthèse intellectuelle n'étaient pas rares ; présentes aussi, parfois, des piques plus acérées, mais on les oubliait vite pour se replonger dans un flux de vraie camaraderie et — j'ose l'affirmer — d'amitié. Nous n'avons compris que plus tard que ces précieuses soirées auraient été impensables sans la sage et stimulante présence du maître, toujours empreinte de bienveillance et de modération.

Pour ce grand nombre d'œuvres et d'instants de rare noblesse spirituelle qu'il nous a donnés, pour la sagesse dispensée, pour la courtoisie et l'affabilité qu'il nous témoignait à chacun, pour un certain style d'existence qu'il nous a suggéré et nous suggère encore, qu'il me soit permis — en notre nom à tous ceux qui sommes réunis ce soir en son honneur — d'exprimer à Tudor Ciortea notre gratitude et notre reconnaissance, et de lui souhaiter, ainsi qu'à madame Vera Ciortea, de longues années, une excellente santé et encore d'autres réalisations, également dignes d'admiration.

(en français par *Annie Bentoiu)*

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 3, 48 p. București — Martie 1982

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex · 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creație), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie). Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația c. 2094

42.416

Prețul lei 15

4

MUZICA

APRILIE 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

DEZBATERI

Critica muzicală angajată în actualitate . . 1
Împliniri şi perspective în activitatea Conservatorului bucureştean 5
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 8

MIRCEA CHIRIAC

Precursori şi exponenţi ai şcolii româneşti de compoziţie (II). 12

CREAŢII ROMÂNEŞTI

LIVIU DĂNCEANU

Simfonia a II-a de Ştefan Niculescu . . 16

TINERI COMPOZITORI

FRED POPOVICI

Sabin Pautza 21
Iancu Dumitrescu 23
Costin Cazaban 25

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Dan Buciu, Anton Dogaru, Costin Cazaban, Grigore Constantinescu, Valentin Petculescu, Liviu Dănceanu, Horia Şurianu, Carmen Cîrneci, Edgar Elian, Viorel Creţu, Maia Ciobanu, Silvian Georgescu, Hugo Hauptmann, Vasile Vasile, Ion Coţoi, Gabriel Tomescu 27

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ŞURIANU

Wilhelm Georg Berger — Portait (I) . . . 44

SOMMAIRE

DÉBATS

Débats actuels de la critique musicale . . 1
Réalisations et perspectives de Conservatoire de Bucarest 5
De l'activité de l'Union des compositeurs . 8

LIVIU DĂNCEANU

Précurseurs et représentants de l'école roumaine de composition (II) 12

OEUVRES ROUMAINES

LIVIU DANCEANU

Simfonia a II-a de Ştefan Niculescu . . 16

JEUNES COMPOSITEURS

FRED POPOVICI

Sabin Pautza 21
Iancu Dumitrescu 23
Costin Cazaban 25

LA VIE MUSICALE

Signataires : Dan Buciu, Anton Dogaru, Costin Cazaban, Grigore Constantinescu, Valentin Petculescu, Liviu Dănceanu, Horia Şurianu, Carmen Cîrneci, Edgar Elian, Viorel Creţu, Maia Ciobanu, Silvian Georgescu, Hugo Hauptmann, Vasile Vasile, Ion Coţoi, Gabriel Tomescu . 27

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ŞURIANU

Wilhelm Georg Berger — Portrait (I) (en français par Colette Ghimpeţeanu) 44

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 4 (355) APRILIE 1982

Critica muzicală angajată în actualitate

În ciclul dezbaterilor ideologice şi estetice privind o serie de aspecte caracteristice ale muzicii ca fenomen de cultură şi educaţie, Revista Muzica, în colaborare cu Colegiul Criticilor Muzicali din A.T.M., a organizat o masă rotundă pe tema sus-enunţată.

Din evantaiul problematicii largi puse în discuţie s-au desprins cîteva linii directoare pe care s-au axat mai ales intervenţiile participanţilor şi anume : rolul şi funcţia *actului critic* în cultura muzicală ; orizontul problematic al criticii muzicale ; continuitatea şi permanenţa actului critic ; relaţia dintre critic, creator şi interpret ; limbajul critic, creaţia şi direcţionarea de *opinie* în critica muzicală ; surprinderea *evenimentului ;* prezenţa criticilor muzicali în forurile de analiză şi decizie culturală ; soliditatea teoretică, profesională şi *etică* a argumentaţiei în critica muzicală ; critică *consemnativă, de gust, de valoare;* credibilitate şi *non*-credibilitate în critica muzicală ; talent (critic) şi probitate (morală, profesională) ; locul şi spaţiul acordat criticii în publicaţiile periodice şi în cele de specialitate; rolul criticii în promovarea valorilor muzicale ale trecutului şi ale actualităţii ; despre „critica criticii"...

Orice dezbatere despre critică trebuie fără îndoială să pornească de la afirmarea valorii intelectuale, educative, formative a acestei activităţi, de la sublinierea contribuţiei pe care întotdeauna şi deci şi astăzi ea trebuie să o aibă în cadrul unei culturi muzicale în sensul consacrării adevăratelor valori, aprecierii juste, obiective a ceea ce reprezintă împlinire, mediocritate şi neîmplinire. În acest sens interlocutorii noştri au arătat de la bun început că trebuie discutat locul real pe care îl are critica muzicală în contextul vieţii noastre artistice, atenţia de care ea se bucură sau nu din partea factorilor responsabili, problemele legate de condiţia obiectivă şi subiectivă în care ea se afirmă în viaţa noastră culturală.

„Avem de luptat cu lipsa de atenţie faţă de fenomenul muzical a redacţiilor unor publicaţii de prestigiu în care critica muzicală practic nu există (Tribuna, Tomis, Cronica, Argeş — dintre care unele în trecut au consacrat frumoase pagini domeniului artei sunetelor) ; totodată, relevînd importanţa unor materiale privind cultura muzicală publicate în Scînteia, România Literară, Contemporanul, România Liberă consider că se impune ca această activitate să devină permanentă şi nu fluctuantă, sporadică aşa cum ea se desfăşoară de regulă"... *(Iosif Sava).*

„Unele publicaţii care în anii de după Eliberare au avut o bună tradiţie de critică muzicală, probabil, sub presiunea unor prejudecăţi potrivit cărora muzica este un fenomen cu totul aparte într-un sistem cultural dat — prejudecăţi cărora în trecut li s-a plătit un greu şi dureros tribut, — consideră şi în momentul de faţă că critica muzicală poate avea un caracter „aleatoriu" şi deci poate fi exclusă oricînd din periodicele respective (...). Critica muzicală trebuie să devină o forţă instituită, instituţionalizată şi permanentă ; dar ea depinde în momentul de faţă mai ales de anumite *campanii :* festivaluri, concursuri, evenimente muzicale etc. Între ele critica muzicală îşi reia rolul de „cenuşăreasă" apărînd absolut sporadic în presă (...) Aceasta este o problemă *esenţială* în afara căreia degeaba vom discuta despre importanţa criticii muzicale, caracterul militant al acesteia, caracterul ei angajat, etc. Ea trebuie mai întîi să existe concret în conştiinţa noastră culturală ca o oglindă permanentă eficientă, şi *sistematică* a vieţii muzicale" *(Alfred Hoffman).* „Critica muzicală deşi

reprezintă și tratează în momentul de față fenomenul de cea mai înaltă împlinire artistică și teoretică din perimetrul spiritual românesc este plasată în periodice la periferia vieții culturale. Chiar în Revista Muzica — revistă de specialitate — ea nu-și depășește de multe ori categoria de „cenușiu:, plasîndu-se la confluența dintre consemnativ și istoriografic (...) Critica muzicală activează în condițiile hazardului spre deosebire de cea literară (Manolescu, Căprariu, Iorgulescu, C. Sorescu) care cultivă *periodicitatea" (I. Sava).* „În „Flacăra", A. Păunescu l-a interpelat pe N. Manolescu (articolul „Pentru totalitatea literaturii române") pe motivul că *uneori îndrăznește să tacă!"* (...). Criticii literari sînt permanent în miezul fierbinte al fenomenului literar" *(Smaranda Oțeanu).*

„În măsura în care critica muzicală apare în periodice, ea are de obicei un caracter mărunt, efemer. Această stare de lucruri s-ar putea justifica și prin imposibilitatea obiectivă, de a se trasa ca atare pe *o lungă durată* o concepție critică despre evoluția unui fenomen artistic (a unui stil muzical, a unei personalități — creatoare și interpretative —, a unei stagiuni de operă și de concert) : o permanență a *îndrumării* vieții muzicale prin actul critic consecvent. Ce se întîmplă, de exemplu, cu un spectacol de operă pe parcursul *unei* stagiuni ? De cîte ori critica este în sală, urmărindu-i evoluția (sau involuția ?)." *(Gr. Constantinescu).* „Critica muzicală este foarte rar în sala de concert și de spectacol și, mai ales, foarte rar alături de *procesul* elaborării artistice a unui spectacol (de operă, de exemplu). Recent, prezența Smarandei Oțeanu la o repetiție (nici măcar generală) a unei premiere la Opera Română a produs un adevărat *cataclism !* Criticii vin doar la cîte o vizionare (uneori) și nu la repetiții. Se poate afirma realmente o concepție critică profesională *numai* dintr-o prezență în sală la o premieră sau la *un* concert ? (...) Am avut prilejul să cunosc aspecte ale criticii muzicale din mai multe țări și am fost uneori surprins de prezența *în repetiții* (și nu în concerte) a celor mai importanți critici muzicali ; să nu mai vorbim despre *reviste întregi* de dezbateri, consemnări și impresii în urma discuțiilor cu compozitorii și interpreții..." *(Cristian Mihăilescu).* „Nu s-a încetățenit între critici, compozitori și interpreți o conlucrare sinceră, deschisă, civilizată. Aceasta generează atitudini nepotrivite, presiuni, măsuri organizatorice nefaste, temeri asupra dezvoltării profesionale ulterioare a *îndrăzneților* — în mare parte reale — care cu timpul transformă pe orice *îndrăzneț* într-un *conformist :* de aici toate cele legate de problemele privind „șira spinării" *(A. Hoffman),* spiritul „plăpumăr" *(Vl. Deveselu),* menajarea „sensibilităților" *(Gr. Constantinescu),* atenuarea *(„penibilă" — Iosif Sava)* a mențiunilor critice cînd este vorba de personalități consacrate dar, în schimb, desființarea și — mai grav — descurajarea „curajoasă" a unor tineri în pragul afirmării *(Rodica Sava),* lipsa curajului *opiniei* față de opusurile nerealizate ale unor compozitori de seamă *(Smaranda Oțeanu),* în esență „confuzia *sistematică* ce se face în critica noastră între operă și autor". *(Luminița Vartolomei).* „Ne inhibă atît temele importante cît și numele de prestigiu, ambele pasibile a ascunde — și nu o dată — atît creații lipsite de valoare artistică, cît și autori neînzestrați, sub deviza *comenzii sociale !* Ne lipsește curajul *descurajării* și a unora și a altora. Dacă *întreg* frontul criticii muzicale — format din muzicieni de aleasă formație și *capabili de opinie (A. Hoffman)* — și-ar exprima răspicat rezervele față de astfel de subproducții s-ar pune cu totul altfel în muzica românească de azi problema *actului critic colectiv.* Mă refer, ca un exemplu, nu atît muzicii (premiate de altfel de Uniunea compozitorilor) a baletului *Miorița* de Gh. Dumitrescu cît spectacolului respectiv, catastrofal înscenat la Opera Română (într-o viziune anticulturală, ce a denaturat o valoare perenă a spiritualității românești), pe care l-am criticat vehement într-o vreme cînd *toți* ceilalți confrați de breaslă l-au elogiat „in corpore" *(Luminița Vartolomei).*

„Există în critica muzicală două opțiuni : o opțiune (critică) de *gust* și alta, de *valoare.* De cele mai multe ori ele se confundă în mod nejustificat. Actul critic îl socot mai degrabă obiectiv, științific : gustul nu poate decît să-l nuanțeze, să-l *personalizeze.* Există la anumite instituții și foruri de cultură părerea că părerile contradictorii derutează *gustul public (!).* Nimic mai fals, socot. Atitudinea polemică și lupta de opinie, există și *trebuie* să existe într-o cultură cu adevărat dinamică. Este desigur vorba despre opinii fundamentate științific și nu de opțiuni subiective neacoperite, neargumentate" *(Dumitru Avakian).* „În toate dezbaterile organizate pe probleme de gen privind muzica românească (dezbateri, simpozioane, mese rotunde) vinovații morali ai tuturor neajunsurilor relevate apar a fi — uneori cooptați, alteori *singuri* vinovați — criticii muzicali !... Ar trebui să ne punem cu mai multă fermitate problema în ce măsură criticii muzicali sînt solicitați să participe ca membri titulari în consiliile de conducere ale unor instituții muzicale, în juriile concursurilor și festivalurilor, în consilii redacționale ale revistelor, editurilor, etc., și în ce măsură *vocea* le este ascultată". *(Smaranda Oțeanu).* „Incontestabil, înființarea Colegiului Criticilor Muzicali a marcat în critica muzicală românească un moment organizatoric important ; dar prea puțin a marcat în cultura noastră muzicală un moment de edificare estetică, teoretică, ideologică deosebită. Nu avem (încă) un orizont problematic *bine* definit, ne lipsește în cele

mai multe cazuri *personalitatea* și tăria opiniei pe care o constatăm în alte sectoare ale criticii de artă" *(I. Sava).* „Chiar spațiul publicistic, oricît ar fi el de neîndestulător, nu-l folosim la cotele cele mai înalte ale profesionalității și combativității. Ne este „teamă" pînă și de ultimul corist ce a dat un microrecital la Sala Studio a Filarmonicii... (niciodată nu știi ce se ascunde în spatele unei programări !...). Lui R. Popescu nu-i pasă nici de R. Beligan, nici de H. Lovinescu, nici de George Constantin (chiar în spații de revistă minime !...). O mare parte a crizei criticii muzicale de azi se află *în noi ;* iar o mare fără valuri nu este mare"... *(Vl. Deveselu).* „Datorită acestui fapt nivelul însăși al *creației* românești, chemate să zugrăvească în modul cel mai concludent problematica actuală importantă, gravă a *prezentului* rămîne neconcludent : este mai ales vorba despre operă și balet. Totuși nu m-aș referi în această ordine de idei la cronica teatrală ca exemplu demn de urmat. Adesea în cele mai strălucitoare și interesante cronici ale lui R. Popescu, admirabile, încîntătoare, scrise cu un real *talent* critic, descopăr nu adevărul ci opusul său și un *curaj* mai degrabă mimat, aparent. Mă gîndesc : este sincer ? — atunci greșește ! Dar dacă *nu* este sincer ? Atunci ce urmărește ? — și aici este acel aspect *etic* al criticii de artă pe care nu putem să nu-l punem în ecuație !" *(L. Vartolomei).* „Am impresia că o serie întreagă de noțiuni și concepte — profesionale, estetice, morale — ar trebui să fie mai bine adîncite de critica noastră muzicală înainte de a fi folosite ca, de exemplu, noblețea, libertatea, exigența, perenitatea pe care le implică un răspuns autentic la *comanda socială* și, invers, caracterul dogmatic, profund dăunător al înțelegerii sterile, diletante, conformiste a acestei noțiuni. Un clasic francez susținea că un intelect cu cît este mai puțin dezvoltat cu atît mai în general abordează o problemă. Se cere criticii muzicale un limbaj clar, percutant, direct, captivant, de atitudine estetică și profesională, diferențiată pe genuri de muzică, de problematică : avem nevoie de *această* critică precum avem nevoie și de *muzică-manifest.* Și nu cred că poate exista o critică de artă fără o *critică a criticii !*" *(Vasile Donose).*

„În critică aspectul *etic* este determinant ; relația între *vocație* și probitatea morală se pune în termeni mult mai precisi poate decît în alte compartimente ale culturii" *(N. Brînduș).* „Fascinația talentului critic nu merge totdeauna mînă în mînă cu buna credință, probitatea profesională, capacitatea analitică, intuiția, sentimentul viitorului, informarea la zi" *(L. Vartolomei).* „Se pune de la bun început în actul critic problema *obiectivității* criticului de artă și cea a *credibilității* sale. O etalată simpatie a unui critic față de un grup sau curent artistic poate fi cotată ca *sinceră* numai cînd interese profesionale comune nu intră în joc : opinia sa critică poate, în acest caz, fi *credibilă.* Înclin să am mai degrabă încredere în criticul *de profesie". (E. Elian).*

„Un critic muzical este în primul rînd un militant. El continuă în cultura noastră o tradiție făurită de o pleiadă de intelectuali progresiști precum Cezar Boliac și Nicolae Filimon, și se leagă de numele unor personalități de înaltă competență precum Emanuel Ciomac și George Breazul, oameni de o vastă cultură și erudiție. El este în același timp un purtător de limbă, un creator de limbă și un apărător de *stil* și trebuie să-și aducă aportul *personal* la înfrumusețarea și valorificarea limbii românești. Avem adesea de a face în critica muzicală cu tot felul de „inventatori" — mai mult sau mai puțin chemați — de termeni, cuvinte, fraze stîlcite, topică de-a-ndoaselea"... *(Vl. Deveselu).* „O problemă de fond a criticii muzicale este : *cum* se scrie ? Apar și în *Luceafărul* și în *Revista Muzica* unele cronici din care *nu* înțelegi mai nimic ! Nu critice sau laudative : inepții, agramatisme pe spații largi. În *Săptămîna* se fac cronici muzicale cu tot felul de citate „livrești" — mai din Blaga, mai din alții. Mai mult : sînt uneori entuziast lăudați (vezi *Ana Maria Pop)* interpreți care nu au participat la concerte și interpretările „magistrale" ale unor piese ce nu s-au executat ! Iată evidente breșe ale *impostur*ii în critica noastră muzicală. Cum să fim respectați și ascultați ?" *(Cr. Mihăilescu).* „Există critici dispuși a promova cu precădere un anumit grup în care sînt direct implicați prin alte aspecte ale propriei activități. Este o dublă funcție care nu odată incită la compromisuri : se laudă dirijori, cadre de conducere din diverse instituții muzicale, formații, interpreți, compozitori, muzicologi (și nu întotdeauna pe drept) astfel încît, *toată lumea să fie mulțumită ;* comentariile sînt de prisos". *(A. Hoffman).* „În ceea ce mă privește cred că în critica noastră literară adversitățile, oricît ar fi de personale, sînt de obicei depășite de înaltul nivel stilistic, argumentația solidă, cuprinderea teoretică sub care ele se manifestă. Poate, de asemeni, că și criticii noastre muzicale (cu neînsemnate excepții) îi sînt străine unele nuanțe de agresivitate meschină. Dar nu pot condamna cîtuși de puțin preferința unui critic (orice ar mai fi el) pentru o anumită muzică sau stil, format fiind în estetica respectivă și definindu-se ca un vajnic apărător al acesteia. Este bine cunoscută prietenia dintre Roland Barthes și A. Robbe Grillet ce i-a propulsat în mol egal pe amîndoi la locul de frunte ce-l ocupă azi în estetica contemporană. Este vorba despre o platformă culturală comună pe care grupurile artistice cresc și se dezvoltă și azi ca și ieri. Suspecți nu mi se par acei critici care scriu bine *mai ales* despre un anume fenomen artistic ci cei care despre orice ar scrie, scriu prost, probînd prin aceasta

pe lîngă incompetența profesională o penibilă incoerență intelectuală. Și nu cred că orice critic ar trebui să se priceapă în egală măsură la toate cele ce intră în sfera unui domeniu de artă. Dacă apreciem arta de amatori considerăm că o „critică amatoristică" este neconformă cu definiția — adînc profesională — a acesteia." *(Fred Popovici).*

„Lipsește în critica muzicală *orizontul problematic ;* unde sînt articolele de sinteză asupra *dezvoltării componisticii românești ? (Iosif Sava),* „materialele de sinteză privind profilul național al unei stagiuni muzicale ?" *(Gr. Constantinescu),* „întrucît ne preocupă aspectele *esențiale majore universale* ale artei muzicale spre a nu ne tot risipi în formele ei minore, derizorii ? Critica teatrală observ că se ocupă cu precădere de capodopere : Shakespeare, Beckett... Ne-am specializat într-o „critică a extazului", epidermică, ne lipsește vocația fondului problematic al fenomenului, al perspectivei sale. Ne lipsește și *intransigența* față de năvala „îndrăzneților" (prezenți sau, cu siguranță, viitori „plăpumari") care sufocă rubricile de critică muzicală și așa puține și limitate, cu neștiința lor (ostentativă) scoțînd din frontul critic românesc personalități de valoare, cu vechi statut de afirmare în critica muzicală românească : mă gîndesc la Petre Codreanu, Grigore Constantinescu, ș.a. Revista Muzica nu mai face analiza manifestărilor de radio și televiziune de ani de zile. Lipsește dinamismul, atitudinea combativă, polemică." *(Iosif Sava).* „Există o *concepție* generală asupra vieții muzicale a țării care să se reflecte în paginile unei publicații de cultură ?" *(Gr. Constantinescu).*

„Radio-ul oferă uși deschise tuturor criticilor muzicali. Sînt în proiect noi emisiuni, discuții, dezbateri, ateliere de creație, zeci de minute de actualitate muzicală săptămînală, *„evenimentul muzical văzut de..."* Cu ce și cu cine le umplem ? Cronica muzicală radio abundă de materiale pline de inutilități, istoricisme, citate diferite și de tot felul, materiale pe care redactorii emisiunilor respective le ajustează cum și cît pot. Cum ne putem pune problema valorii educativ-estetice a acestor emisiuni, a formării gustului public dacă *nu* se spune nimic ? De unde să se afle dacă *a fost sau nu un eveniment* în țară sau în lume, din fraze goale ?" *(Rodica Sava).* „În privința limbajului critic muzical avem într-adevăr carențe însemnate." *(Smaranda Oțeanu).* „Aceasta ar trebui să tindă spre o claritate maximă a expunerii ideilor chiar cu prețul unei terminologii mai puțin alese" *(Edgar Elian).* „Să facem efortul de a ne depăși permanent, de a învăța mai mult (spre a învăța pe alții), de a ne cizela mijloacele prin care operăm, de a fi mai atenți, mai sensibili, mai fini în receptarea fenomenului muzical contemporan, mai prezenți." *(L. Vartolomei).* „Sîntem *destul de prezenți* în viața muzicală a Capitalei și a țării. Unde ni se conturează mai degrabă un ecran alb ar fi cel al *criticii muzicale* față în față cu *creația muzicală actuală* (nu mă refer aici la studiile muzicologice de specialitate). Dar îmbunătățirile în activitatea noastră nu trebuie să le facem nici autoflagelîndu-ne, nici comparîndu-ne mecanic cu frontul critic al altor domenii de artă și cultură, ci *prin noi înșine". (Smaranda Oțeanu).*

Fără îndoială, mare parte din neajunsurile semnalate cu luciditate de participanți sînt de natură obiectivă. Trebuie lămurită atît opinia publică cît și forurile culturale competente — de la conducerea C.C.E.S. și pînă la colegiile redacționale ale publicațiilor noastre periodice — că o cultură națională fără muzică și o cultură muzicală fără critică de specialitate *instituționalizată* și *permanentizată* în presă nu se poate dezvolta normal și conform criteriilor impuse de evoluția dialectică a oricărei forme de activitate artistică creatoare.

Critica noastră muzicală dispune de marcante forțe, capabile a-și desfășura munca în mod corespunzător. Personalități cu experiență și tinerii critici care activează în cadrul secției de muzicologie a Uniunii compozitorilor și al Colegiului Criticilor Muzicali din A.T.M. au posibilitatea și datoria să îndrume și să stimuleze progresele de mult așteptate, militînd cu o mai mare eficiență decît pînă acum pentru eliminarea carențelor, din păcate, vechi, ce se mai manifestă în acest sector al vieții noastre muzicale.

Redacția Revistei Muzica precum și Colegiul Criticilor Muzicali — care i-a dat concursul în organizarea prezentei dezbateri — sînt conștiente că deși opiniile de față surprind o parte însemnată a aspectelor actuale ale criticii muzicale, ele sînt departe de a reprezenta întreg frontul activ al criticilor muzicali chemați să-și afirme conștiința de sine. Încredințați că despre critică trebuie să se rostească *toți* muzicienii și toți iubitorii de muzică, deschidem larg paginile Revistei Muzica pentru noi luări de poziție menite să contribuie la mutații cantitative și calitative în domeniul abordat.

Material realizat de Nicolae Brînduș

Împliniri și perspective în activitatea conservatorului bucureștean

Convorbire cu muzicologul Nicolae Călinoiu, Rectorul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu".

— Tovarășe Rector Nicolae Călinoiu, ținînd seama de marea experiență pe care o aveți în domeniul conducerii vieții muzicale românești, atît în perimetrul creației, cît și în cel al interpretării, care apreciați că este locul ocupat de activitatea artistică universitară, în cultura noastră de azi ?

Nicolae Călinoiu „Fără îndoială că sarcina fundamentală a tuturor institutelor de învățămînt superior, deci inclusiv a Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu", este aceea de a asigura o cît mai bună pregătire a studenților, a viitoarelor cadre necesare diferitelor sectoare ale vieții economico-sociale din țara noastră. În ceea ce ne privește, noi avem misiunea de a pregăti cadre artistice muzicale (compozitori, interpreți, muzicologi, folcloriști, dirijori și pedagogi) la nivelul cerințelor actuale, ale exigențelor politice, ideologice și artistice formulate în programul Partidului, la nivelul cerințelor impuse de actualul Cincinal al calității și eficienței. Din această perspectivă se poate aprecia strădania tuturor factorilor implicați pentru îndeplinirea tuturor sarcinilor ce le revin, inclusiv în ceea ce privește activitatea artistică desfășurată de institutele de învățămînt superior. În discuția noastră mă refer, însă, și sînt mai în cunoștință de cauză în acest sens, la activitatea desfășurată de Conservatorul bucureștean."

— Este vorba de o muncă ce se încadrează acestor orientări de principiu pe care le-ați subliniat, desigur îmbogățite cu aspecte proprii institutului pe care îl conduceți.

N.C. „Paralel cu preocupările la care gîndim în permanență, de a asigura o cît mai bună pregătire de specialitate studenților noștri, începînd din anul universitar 1981—1982 institutul nostru a inițiat o stagiune artistică mai cuprinzătoare și mai diversă din dorința de a realiza o mai profundă și substanțială integrare a studenților și cadrelor noastre didactice în viața muzicală a Capitalei, pentru a asigura totodată o prezență mai activă a Conservatorului în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", adevărată tribună a culturii și educației socialiste, care animă, începînd din anul 1976, dîndu-i relief și culoare, întregul peisaj cultural, ideologic și artistic al României socialiste."

— Pornind de la aceste idei, acțiunile inițiate apar necesare, implicînd tineretul în munca productivă, atrăgîndu-l spre legătura nemijlocită cu viața. Dar, mai concret, cum se desfășoară actuala stagiune la care a fost antrenat întregul potențial artistic al Conservatorului ?

N.C. „Trebuie subliniat mai întîi că menținem toate formele tradiționale de manifestări artistice organizate pînă acum la Conservator — amintesc astfel concertele simfonice (pe care le prezentăm în sălile noastre de concert dar și la Ateneul Român), concertele corale, spectacolele de operă, recitalurile vocal-instrumentale. Toate acestea sînt susținute atît de către studenți cît și de cadrele noastre didactice. Începînd din acest an însă, am inițiat și alte manifestări cu profil diferit, menite să contribuie, după cum spuneam, la îmbogățirea și diversificarea stagiunii muzicale a Conservatorului."

— Înțeleg această remarcă în sensul că, în continuare, acordați aceeași pondere tuturor modalităților de verificare practică a muncii de pregătire teoretică și artistică. Aceasta a determinat observarea extrem de exigentă a nivelului prezentării interpretative în toate formele de concert amintite. Este de asemenea cazul repertoriului de operă...

N.C. „...repertoriu care a cuprins anul acesta patru titluri. În deschiderea stagiunii de operă a fost prezentată lucrarea lui Doru Popovici, *Prometeu*. Al doilea spectacol, *Cosi fan tutte* de Mozart după care a urmat o premieră pe țară cu o lucrare practic necunoscută publicului nostru — *Profesorul de muzică* de Pergolesi — stagiunea urmînd să se încheie cu premiera comediei muzicale *Gianni Schicchi* de Puccini. Fără îndoială, la aceste spectacole participă nu numai cîntăreții, ci este angrenat întreg institutul, prin orchestra de studenți care asigură partitura orchestrală a operelor respective."

— În ceea ce privește prezentarea instrumentiștilor ?

N.C. „În cea mai mare parte, concertele noastre propun în primul rînd literatură din genul concertant, pentru a da ocazia studenților de a cînta și cu acompaniament de orchestră, nu numai în recitalurile cu pian care sînt programate săptămînal. La aceste manifestări se adaugă și contribuțiile claselor de compoziție — cu producția artistică a studenților respectivi interpretată de colegii lor —, precum și prezența, prin prezentări muzicologice, a studenților din clasele de profil muzicologic."

— Este, în ansamblu, o desfășurare cuprinzătoare de manifestări. Totuși, așa cum spuneați, și-au găsit locul și alte acțiuni, proiectate pentru această stagiune, în scopul diversificării prezenței artistice a Conservatorului în peisajul bucureștean.

N.C. „Între aceste acțiuni, pe care le-am inițiat începînd cu această stagiune, aș menționa în primul rînd ciclul de întîlniri profesionale ale dirijorilor formațiilor corale din Capitală

(din întreprinderi și instituții, așezăminte culturale și sistemul învățămîntului, precum și din unitățile militare din Capitală). Aceste întîlniri vizează problemele de repertoriu, de interpretare și tehnică dirijorală. Acțiunea este organizată cu sprijinul secției de propagandă a Comitetului municipal de partid. Au avut loc pînă în prezent trei asemenea întîlniri, din cadrul ciclului respectiv, ciclu care se constituie într-un util schimb de experiență, care contribuie la îmbunătățirea stilului și metodelor de muncă ale acestor animatori ai vieții noastre muzicale, în ultimă instanță la îmbunătățirea activității formațiilor de muzică corală. Viitoarea întîlnire urmează să aibă loc pe data de 12 aprilie."

— În legătură cu această acțiune, pe bună dreptate remarca maestrul D. D. Botez, încă de la prima întîlnire, că ar fi binevenită preluarea unor asemenea manifestări și de către Radioteleviziune, pentru a se crea condițiile beneficierii unui număr cît mai larg de dirijori din țară de sfaturile și îndrumările profesionale respective. Unii cronicari — spre pildă Luminița Vartolomei, în *Contemporanul* — au formulat aprecieri care fac cinste Conservatorului, considerînd prima manifestare din cadrul acestui ciclu drept un moment în care (citez) „s-a realizat un gen de concert-lecție al cărui farmec captivant doar celebrele emisiuni ale lui Leonard Bernstein le egalează".

N.C. „În legătură cu acest ciclu aș vrea să mai adaug faptul că, în cadrul acestor întîlniri, alături de forțele artistice ale Conservatorului sînt antrenate și formații corale de amatori din Capitală, în această acțiune fiind implicate în mod substanțial toate cadrele didactice de la disciplina de dirijat cor din institut."

— În ideea că o asemenea inițiativă își va afla firească continuare în anii viitori, se remarcă și atenția acordată problemelor repertoriale ?

N.C. „Într-adevăr, la aceste întîlniri sînt invitați de asemenea compozitori reprezentativi ai secției de muzică corală și de masă a Uniunii compozitorilor, prilej cu care își prezintă lucrările mai noi, în vederea îmbogățirii și împrospătării repertoriului formațiilor corale. În același timp, dirijorii vin cu sugestii și propuneri pentru compozitori, în legătură cu nevoile lor repertoriale, pentru obținerea unor lucrări valoroase care să exprime în forme artistice elevate aspirațiile oamenilor muncii din țara noastră, elanul lor constructiv, sensibilitatea aleasă și optimismul ce caracterizează poporul nostru, constructor al socialismului."

— Este deci de apreciat că, pe această cale, se acordă un sprijin direct perfecționării profesionale a dirijorilor. Ați inițiat ciclul tocmai cunoscînd necesitățile vieții artistice ?

N.C. „În primul rînd, ne-am gîndit că la cea de a III-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României", de la fazele de masă, pînă la fazele superioare, au participat un număr de peste 7 000 de formații corale. Dacă în prezent s-au găsit forme de perfecționare pentru cele mai diverse profile de activitate artistică, ne-am gîndit că este foarte necesară o îndrumare concretă, bine organizată, destinată muzicii corale și dirijorilor, a acestor importanți animatori ai vieții noastre muzicale."

— Acțiunea aceasta, binevenită prin utilitatea ei și rezultatele scontate, se adaugă și altor inițiative încadrate în munca de îndrumare artistică, pentru celelalte institute din centrul universitar București ?

N.C. „Pe această linie aș preciza că, în acest an universitar, un număr de 40 de studenți ai Conservatorului sînt repartizați pentru a îndruma și conduce, sub supravegherea profesorilor lor, formațiile corale studențești din institute de învățămînt superior ale Capitalei."

— Stimularea activității artistice a formațiilor corale este una din liniile actualei stagiuni muzicale. I se adaugă, după cîte știu, și alte forme, proiectate pentru aceiași perioadă.

N.C. „Pentru a ne spori contribuția la nobila operă de educație estetică muzicală (și nu numai muzicală) am inițiat două cicluri de audiții muzicale diferențiate tematic, cu lucrări reprezentative din muzica românească și universală. La realizarea lor au fost antrenate unele dintre cele mai prestigioase cadre didactice ale institutului nostru. În legătură cu aceste două cicluri, consider util să menționez faptul că majoritatea lucrărilor audiate sînt prezentate în direct de formațiile artistice ale Conservatorului, de către studenți și cadre didactice, altele fiind redate prin intermediul înregistrărilor pe disc sau bandă de magnetofon. Acordăm însă o atenție cît mai mare relației nemijlocite cu publicul, dialogul muzician-ascultător apărînd drept cel mai convingător argument în audiție.

Vorbind despre aceste cicluri trebuie de asemenea consemnat faptul că ele se realizează cu sprijinul Centrului universitar de partid București (ciclul pentru studenți și cadre didactice din învățămîntul superior) și al Comitetului municipal U.T.C. și Comitetului municipal al femeilor (ciclul pentru tineret și femei). Pentru ciclul destinat învățămîntului superior din Capitală, comentariile sînt realizate de trei cadre didactice ale institutului nostru, cunoscuți compozitori — îi citez în ordinea temelor programate — Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru. În cadrul celuilalt ciclu (realizat de asemenea cu participarea unor valoroase cadre didactice ale institutului nostru), ciclu pe care îl cunoașteți foarte bine, întrucît ne-am bucurat pînă în prezent de contribuția directă a dumneavoastră la două dintre aceste manifestări, își mai dau concursul, prof. Arta Florescu, prof. Al. Tănase, și conf. Dan Constantinescu, conf. A. I. Arbore, lect. Al. Leahu, asist. Corneliu Rădulescu etc."

— Diferențierea tematică și destinația deosebită se reflectă în concepția acestor cicluri, nuanțat.

N.C. „Diferențierea se oglindește în faptul că cel de al doilea ciclu, care se adresează tineretului și femeilor, este gîndit pe un plan mai larg în ce privește accesibilitatea, fapt subliniat și de diversitatea personalității comentatorilor ; spre deosebire, celălalt ciclu vizează tratarea unor probleme de actualitate la un nivel mai pretențios al pregătirii ascultătorilor."

— Se poate reține astfel, orientativ, orizontul tematic, amintind cîteva dintre titlurile audițiilor comentate „Muzica, această necunoscută", „Marile metafore ale muzicii", „Cîntul și interpreții săi de altădată", „Muzica cu program" (ciclul pentru tineret și femei) sau „Înnoiri ale muzicii secolului XX", „Personalitatea enesciană", „Semnificații ale muzicii de cameră la Beethoven, Brahms, Bartok" (ciclul pentru studenți și cadre didactice din centrul universitar). Din enunțul sferelor tematice, la care aș adăuga și modul în care s-au desfășurat manifestările, pe un principiu al îmbinării muzicii cu comentariul într-un timp drămuit cu grijă, pentru a evita lungimile inutile și slăbirea interesului ascultătorilor, desprind ideea de a gîndi asemenea manifestări ca un material potențial pentru eventuale emisiuni de radio și televiziune. Atenția acordată marelui public, intrarea în viața culturală a Capitalei prin contribuții cît mai diverse, fac parte din noul orizont pe care doriți să îl insuflați vieții Conservatorului. De ce ?

N.C. „Consider că numai astfel, prin directă implicare în viața de toate zilele a unui oraș — de ce nu a unei țări întregi — se validează eforturile noastre de formare a viitorilor artiști și se consolidează prestigiul școlii românești de artă muzicală. Nu mai trebuie demonstrat că izolarea sau lipsa de inițiativă nu conduc spre asemenea rezultate, credem, necesare și pozitive.

— Tocmai în acest sens se profilează și ideea de a crea un cadru spectaculos activității studențești și Conservatorului în general. De aici și numele, deloc modest, al manifestărilor „Galei Gaudeamus"...

N.C. „Începînd din luna decembrie, am inaugurat un alt ciclu de manifestări artistice, pe care l-am intitulat „Galele Gaudeamus". Le organizăm în colaborare cu Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică — respectiv Colegiul criticilor muzicali din această asociație —, prezentînd lunar o manifestare în sălile de concert și spectacole ale Conservatorului. Profilul este mai puțin obișnuit — cel puțin pentru institutul nostru. Sînt spectacole complexe, în cadrul cărora își dau întîlnire muzica, literatura, teatrul și, pentru viitorul apropiat, artele plastice. În cadrul acestor manifestări își dau concursul muzicieni, poeți, scriitori, actori ; li se alătură formații artistice ale Conservatorului, studenți laureați ai Festivalului național „Cîntarea României" și a unor concursuri internaționale, cadre didactice. Au participat și invitați-studenți — Corul „Song" al Casei de cultură a studenților, precum și alți interpreți de prestigiu din instituțiile profesioniste ale Capitalei."

— Așa cum spuneați, Conservatorul oferă drept cadru atît sala de concerte „George Enescu", cît și sala de operă...

N.C. „...în foaierul căreia ne gîndim să realizăm și unele expoziții cu lucrări realizate de studenții Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu."

— Este astfel, sub o formă concretă, proiectată integrarea Conservatorului într-un profil de activități care îl distinge față de alte instituții muzicale. Aceasta la sediu. Dar în afară ?

N.C. „În atenția noastră stă și această problemă de a ieși cu manifestările noastre artistice, din sălile Conservatorului, pe scenele marilor platforme industriale. Sensul unei asemenea orientări este cel firesc, cel al artei angajate nemijlocit în acțiunea cultural-educativă trasată de necesitățile societății noastre socialiste. Am avut plăcerea să particip, împreună cu formațiile artistice ale Conservatorului — cadre didactice și studenți — la prezentarea unor programe muzicale de înalt nivel artistic, chiar în unele din cele mai mari întreprinderi ale Capitalei, cum sînt Uzinele „23 August", Uzinele „Republica". Și am fost cu toții foarte mulțumiți prin formularea invitației de a participa și în viitor la asemenea manifestări, pe care desigur ne angajăm să le realizăm cît mai bine. De asemenea, s-a bucurat de o frumoasă primire din partea publicului concertul-spectacol pe care l-am prezentat recent la întreprinderea „Tricodava".

— Această lărgire de orizont binevenită mai incită desigur la intensificarea eforturilor. Și, ales în condițiile artistice pe care le subliniați, implicit, la noi proiecte.

N.C. „Avem într-adevăr în vedere, în perioada imediat următoare, chiar în cursul acestei luni — martie, să ne deplasăm la întreprinderea „Vulcan", și din nou la uzinele „Republica". Continuăm să prospectăm și alte asemenea deplasări în mijlocul oamenilor muncii.

Sînt, foarte pe scurt, cîteva dintre principalele noastre acțiuni menite să contribuie la îmbogățirea și diversificarea stagiunii artistice a institutului nostru. Consemnările acestor realizări pot fi făcute însă numai în condițiile în care sîntem hotărîți ca, acordînd toată atenția unor asemenea sarcini, să contribuim totodată la continua îmbunătățire a condițiilor de studiu din Institutul nostru. Așa cum arătam, munca de pregătire constituie sarcina noastră principală, fundamentală."

— Desigur, realizarea unui echilibru în acest sens nu se poate face decît printr-o participare necondiționată a întregului colectiv de cadre didactice, a studenților.

N.C. „Sînt convins că vor fi alături de conducerea Conservatorului toate forţele artistice ale institutului nostru — studenţi şi cadre didactice — pentru ca manifestările planificate să reprezinte o producţie de bună calitate, pentru a ne integra cît mai eficient în munca culturală, educativă şi artistică, Conservatorul devenind astfel o prezenţă mai activă în viaţa muzicală contemporană."

— Aceasta, în condiţiile unui real progres al organizării de stagiune şi al obţinerii, la cea mai recentă sesiune de examene, a unui număr record de calificative maxime. Orientativ, cîte sînt manifestările proiectate în acest an, de către Conservator ?

N.C. „În afara unor contribuţii în cadrul altor spectacole, la solicitarea unor instituţii din Capitală, noi prezentăm un număr de aproape 150 de manifestări."

— Numărul este într-adevăr impresionant, dacă subliniem că Conservatorul nu este o instituţie de producţie, ci de pregătire artistică.

N.C. „Aşa este, însă noi sîntem convinşi că această activitate la care am dorit să mă refer în această discuţie, contribuie în acelaşi timp la integrarea viitorului artist în viaţă, la întregirea, la completarea însăşi a programului nostru de pregătire a viitoarelor cadre artistice."

— Este de altfel sensul pe care, în ansamblu, îl percepem cu toţii, atît din mijlocul colectivului de cadre didactice, cit şi ca observatori ai vieţii muzicale. Conservatorul are, în această perioadă, şansa de a reafirma calitatea de primă instituţie de pregătire muzicală, de „institut pilot" în viaţa muzicală tînără. De felul în care va şti să se manifeste, de ecoul durabil şi mereu înnoit al reuşitelor, depinde recucerirea unei faime demne de numele acestui institut centenar.

convorbire consemnată de
dr. Grigore Constantinescu

Din activitatea uniunii compozitorilor

CENACLURI

Luni, 8 februarie 1982, a avut loc o audiţie de muzică a compozitorilor din R.S.F. Iugoslavia. Precedată de o documentată şi foarte interesantă expunere asupra muzicii şi creaţiei muzicale iugoslave contemporane, susţinută de muzicologul Elena Zottoviceanu, audiţia a cuprins lucrări de Rajko Maksimovici („Tri Haiku" pentru flaut, viori, percuţie şi pian), Uroškrek (Concertino pentru piccolo şi orchestră), Bogdan Gagič (Sonata nr. 1 pentru pian) şi Marko Ruzdjak („Mussette" pentru trio de suflători).

În aceeaşi zi în sala Studio a Ateneului Român, membrii Uniunii compozitorilor din R. S. România s-au întîlnit cu reprezentanţi ai conducerii Radioteleviziunii Române, întîlnirea avînd drept scop îmbunătăţirea programelor de radio şi televiziune. Lucrările acestei dezbateri au fost conduse de tov. Petre Brâncuşi, preşedintele Uniunii compozitorilor din R. S. România. Ca urmare a referatului prezentat de Radu Gheciu — redactor şef al emisiunilor muzicale radio, au luat cuvîntul compozitorii : Aurel Stroe, Doru Popovici, Horia Şurianu, Dumitru D. Stancu, Şerban Nichifor, Anatol Vieru, Carmen Petra-Basacopol, Dumitru D. Botez, Horia Moculescu, Liviu Comes, Vasile Şirli, Laurenţiu Profeta, Teodor Bratu, Emil Lerescu, Dumitru Capoianu, Myriam Marbe, Iancu Dumitrescu şi muzicologii Gheorghe Ciobanu, Petre Codreanu, Emilia Comişel, Viorel Cosma, Edgar Elian şi Elena Zottoviceanu. S-a subliniat necesitatea selectării şi transmiterii pe posturile de radio şi televiziune a unei muzici folclorice nealterate şi reprezentînd toate zonele ţării, necesitatea unor emisiuni de educaţie muzicală pentru copii precum şi a unor emisiuni de prezentare şi învăţare a noilor cîntece pentru pionieri şi şoimii patriei. Pentru toate genurile muzicale (operă, balet, operetă, simfonic, cameral, muzică uşoară) s-a reliefat necesitatea unei mai judicioase programări pe posturile de radio şi televiziune, sporirea calităţii înregistrărilor, efectuate la cerinţele tehnicii moderne, eliminarea înregistrărilor slabe şi a interpretărilor necorespunzătoare ; de asemenea ca în emisiunile de critică şi actualitate muzicală să fie surprins şi reflectat fenomenul muzical cu mai multă pregnanţă şi promptitudine. Propunerile au fost primite cu receptivitate de către conducerea Radio-Televiziunii Române.

Luni, 15 februarie 1982, cenaclul secţiei de muzică simfonică şi de cameră a avut ca temă dezbaterea „Creaţia camerală românească în ultimii 2 ani". Compozitorul Octavia Nemescu a efectuat o amplă trecere în revistă a celor mai valoroase lucrări camerale apărute în ultimii ani, subliniind efervescenţa creatoare caracteristică, multitudinea lucrărilor compuse şi regretul de a nu putea prezenta şi audia

decît o foarte mică parte dintre acestea. Audiția a cuprins următoarele piese : *Cvartet de coarde nr. 8* de Zeno Vancea, *Sonata pentru clarinet și pian* de Mircea Chiriac, *Cvartet de coarde nr. 12* de Wilhelm Berger, *Iosif și frații săi* de Anatol Vieru, *Cvartet de coarde* de Myriam Marbe, *Meditații la Enescu* (pentru pian) de Vasile Spătărelu, *Refractio poesis* de Horia Surianu, *Oratio II* de Călin Ioachimescu, *Interludiu* din opera *Domnișoara Cristina* de Șerban Nichifor, *Trei stări de liniște pentru vioară și pian* de Liviu Dandara, *Sincronii I* de Ștefan Niculescu, *Movemur et sumus* de Iancu Dumitrescu, etc.

Cenaclul din 22 februarie a.c. a aparținut secției de muzică corală și a avut drept scop întîlnirea dintre compozitori și dirijorii formațiilor corale de amatori din Capitală. Cu acest prilej a avut loc un concert susținut de Corul pionieresc de cameră al Școlii generale nr. 184 din sectorul 5, dirijor prof. Anca Gorga, Corul de voci egale (fete) „Juventus Carmen" al Casei de cultură a sectorului 5, dirijor prof. Valentin Gruescu și Corul mixt al Universității București, dirijor prof. Lizica Balica. Totodată a fost audiată o bandă înregistrată cu cele mai recente creații ale genului coral, prezentată de muzicologul dr. Grigore Constantinescu, cuprinzînd lucrări de : Gheorghe Bazavan — *În partid ne e tăria,* Teodor Bratu — *Cîntec de mai,* Nicolae Brînduș — *Țipurituri,* Dan Voiculescu — *Niciodată n-a fost țara mai frumoasă,* Sergiu Eremia — *Partidul, patria, poporul,* Laurențiu Profeta — *Partidul ne-a-nvățat,* Sergiu Sarchizov — *Nu vom lăsa,* Vasile Timiș — *Ne înfrățesc aceleași aspirații* și Vasile V. Vasilache — *Visul țării.*

M.M.

Cenaclul tinerilor muzicologi, desfășurat în luna ianuarie, l-a avut ca invitat pe compozitorul Ștefan Niculescu. Cu acest prilej, muzicianul — reprezentant de frunte al școlii componistice și muzicologiei contemporane românești — a expus cîteva puncte de vedere teoretice asupra artei muzicale, procesului de creație însuși, concluzii ale unei îndelungate experiențe componistice și de cercetare.

În luna februarie, cenaclul a fost consacrat dezbaterii unor noi lucrări ale tinerilor muzicologi : *Catalogul manuscriselor bizantine* — sec. XVII — *Irmologhioane* — autor Adriana Șirli, recenzent Hrisanta Petrescu ; *Richard Wagner în cultura românească* de Cristina Bohaciu Sârbu, recenzent Mihaela Marinescu și monografia *George Stephănescu* de Carmen Stoianov, apărută la Editura muzicală în anul 1981, în prezentarea autoarei.

M.R.

IAȘI

Desigur, pacea nu este asigurată, în primul rînd, prin odele și imnurile care-i sînt închinate. Dar ea poate fi salvată și prin efectul demascator, protestatar și mobilizator al acestora, căci forța artei este nu numai de necontestat, ci, adesea, și nebănuit de mare. Iată de ce, cînd spre finele anului trecut hotărîrea poporului nostru de a declanșa și susține o campanie categorică în favoarea păcii, a atins dimensiuni ieșite din comun, compozitorii și poeții ieșeni, și-au alăturat cu tărie și promptitudine forțele celor din întreaga țară. În mai puțin de o săptămînă, cu o spontaneitate mai mult decît firească, primele texte se găseau deja între portativele partiturilor. Acestea sînt mărturie a timpului, dar și dovadă a îndeplinirii uneia dintre menirile creatorului-cetățean, aceea de a sluji cauzelor înalte, idealurilor fierbinți ale semenilor. „Leagăn fericirii noastre" și „Zburați porumbei" de Vasile Spătărelu, pe versuri de Corneliu Sturzu și respectiv Anca Antonela David, „Glasul păcii" de Anton Zeman pe versuri de H. Țugui, „Copiii lumii" și „Pămînt al păcii" de Sabin Păutza pe versuri de M. Negulescu și respectiv V. Tulbure, „Apărăm pacea lumii" de Viorel Munteanu, pe versuri de H. Țugui, „Sub cerul păcii" și „Să apărăm al păcii soare" de Cristian Misievici pe versuri de R. Felix— V. Tulbure și respectiv H. Țugui, „Imn pentru pace" de Sorin Vînătoru pe versuri de D. Rotaru, sau „De aici, din România" de Constantin Dediu pe versuri proprii, sînt titluri și nume care nu epuizează lista ieșeană cu semnături de pace. Poeme, sau simple cîntece corale, ori de muzică ușoară, aceste strădanii întruchipează, sincer, o nobilă idee, pentru care orice investiție, de la talent la dăruire, se justifică din plin. De altfel, recunoștința nu-ntîrzie să se arate atunci cînd creațiile devin parte nemijlocită de influențare și însuflețire în sala de spectacol, sau în programele de radio și televiziune. Unele dintre cîntecele menționate au fost interpretate în chiar începutul lui decembrie în fața publicului din sala Teatrului Național „V. Alecsandri", sau ascultate prin programele și emisiunile studioului de radioteleviziune ieșean care le-a înregistrat și care a avut o contribuție substanțială în însăși geneza lucrărilor. Alăturîndu-se dintru-nceput autorilor, colaborînd mai strîns ca oricînd cu membrii Filialei compozitorilor și muzicologilor, cu cei ai Asociației scriitorilor din Moldova, cu Conservatorul „G. Enescu" din Iași. care a adunat creațiile în pagini tipărite, studioul s-a înscris, astfel, între factorii eficienți de organizare, mobilizare și propagare a muzicii cu mesaj de stringentă actualitate.

În altă ordine de idei, dar nu în afara angajării pentru nevoile prezentului marcat acut și imperios de lărgirea și adîncirea fenomenu-

lui cultural-artistic în rîndurile maselor de oameni ai muncii, membrii Filialei s-au integrat, începînd cu sfîrșitul lunii ianuarie, într-o amplă acțiune a organelor județene de resort aceea de a asigura lunar — prin echipe de scriitori, compozitori, plasticieni, regizori și sociologi, impulsul necesar obținerii de rezultate cît mai remarcabile în tot ceea ce presupune și-și propune actuala ediție a Festivalului național „Cîntarea României". Așadar, este vorba de angajare dintru-nceput generoasă, ale cărei efecte se vor arăta neîntîrziat, căci... „nu omu-i sub vremi, ci vremile-s sub om".

Const. Dediu

TIMIȘOARA

Pe data de 26 februarie a.c. la sediul Filialei Uniunii Compozitorilor a fost organizată o audiție-dezbatere a operei *Zamolxe* de Liviu Glodeanu. Prezentarea, comentariul și problemele legate de partitura lucrării au fost realizate de tînărul compozitor Mihai Șerban Ungureanu.

N.B.

CONSTANȚA

În ultima lună a anului 1981 și primele două luni ale anului 1982, activitatea Cenaclului muzical „Ioan Chirescu" din municipiul Constanța s-a axat în special pe analizarea creației unora dintre membrii săi. Astfel, profesorul Dem. Diaconescu — secretar al Cenaclului — a prezentat un cîntec închinat păcii, pe versuri proprii, cîntecul avînd o variantă pentru cor mixt și alta pentru cor de femei. Aceeași tematică a fost abordată și de profesorul Nicolae Popescu-Galicea (muzician amator, din Mangalia), care a prezentat două piese pentru cor mixt, pe versuri proprii. Profesorul Adrian Doxan a prezentat mai multe cîntece, îmbrățișînd o tematică variată, pe versuri de diferiți autori, unele cîntece fiind pentru cor mixt, iar altele pentru cor de copii. Tînărul profesor și pianist Andrei Deleanu a prezentat o piesă pentru pian, de o factură mai puțin obișnuită, folosind aproape toate resursele timbrale ale instrumentului, inclusiv efectele obținute prin acționarea directă asupra corzilor, fără intermediul claviaturii. N-au lipsit nici piesele pentru fanfară, acestea fiind create de Nicolaus Mares (metodist la Casa de cultură din comuna suburbană Ovidiu), piese dedicate în special fanfarelor de copii.

Pe linia preocupărilor de ordin didactic, merită a fi menționată profesoara Raluca Ninulescu, care elaborează o metodă de pian pentru începători, menită de a fi utilizată în cadrul școlilor populare de artă. Lucrarea conține numeroase exerciții și mici piese muzicale originale.

În ceea ce privește valorificarea creației membrilor Cenaclului, menționăm faptul că, în cadrul a două concerte susținute de corul Casei pionierilor și șoimilor patriei din Contanța, dirijat de profesoara Florentina Ghițescu, au fost interpretate, cu mult succes, cîteva cîntece aparținînd profesorilor Carmen Cristescu și Adrian Doxan. Primul concert (prilejuit de pensionarea fostului dirijor al corului, Ion Stanciu) a avut loc în ziua de 13 decembrie, iar al doilea (prilejuit de o inspecție specială efectuată de către profesorii Con-Conservatorul de Muzică din București), a avut loc în ziua de 14 februarie. La ambele concerte au fost prezenți în sală și membrii Cenaclului constănțean.

Dragoș Alexandrescu

VIZITE DE DOCUMENTARE

În vederea îmbogățirii repertoriului soliștilor și a formațiilor artistice de amatori, în cadrul celei de a IV-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României" Uniunea Compozitorilor din R.S.R. în colaborare cu Comitetele județene de Cultură și Educație Socialistă Ialomița, Brașov, Prahova și Olt a organizat în luna februarie a.c. o serie de întîlniri în București și în capitalele respective de județ între compozitori și dirijorii de cor, profesorii de muzică, directorii și metodiștii Caselor de cultură. În aceste întîlniri au fost prezentate noi lucrări corale, de muzică ușoară, cîntece pentru copii, punîndu-se la dispoziția celor interesați înregistrări pe bandă și disc și partituri. Au participat compozitorii : Vasile Timiș, Dan Beizadea, Alexandru Velehorschi, Gheorghe Vancu, Horia Moculescu, Ion Chioreanu, Dan Voiculescu, Liviu Borlan, Liviu Comes, Eugen Popescu, Mișu Iancu, Vinicius Grefiens, Anton Dogaru, Ion Alexandrescu, Mircea Bădulescu, Constantin Ungureanu.

N.B.

Întîlnire între compozitori și scriitori la casa scriitorilor

În vederea adîncirii colaborării creatoare dintre compozitorii autori de opere, balete, operete, muzicaluri și scriitorii noștrii, dramaturgi și poeți, avînd ca finalizare realizarea de noi lucrări care să răspundă exigențelor contemporane în cadrul acestor genuri muzicale, deosebit de bogate în resurse de transfigurare a temelor de luptă pentru libertate și independență a poporului român, ca și a unor aspecte ale vieții contemporane, a fost organizată o întîlnire de lucru între membrii Uniunii compozitorilor și membrii Uniunii scriitorilor din R. S. România.

La dezbateri au participat din partea Uniunii scriitorilor tovarășii : Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii, Al. Balaci — vicepreședinte Ion Hobana — secretar, Paul

Everac, Nicolae Dragoș, Mihail Davidoglu, Vasile Nicolescu, Romulus Vulpescu, Vlaicu Bârna, Dan Tărchilă, Victor Tulbure, Traian Iancu, Toma George Maiorescu, Alexandru Popescu, Ion Larian Postolache, Violeta Zamfirescu, Ion Potopin, Eugenia Busuioceanu, Ștefan Berciu, Ion Meițoiu, Gheorghe Istrate. Din partea Uniunii compozitorilor au participat tovarășii : Petre Brâncuși, președintele Uniunii, Laurențiu Profeta — secretar Gheorghe Dumitrescu, Sergiu Sarchizov, Teodor Bratu, Carmen Petra-Basacopol, Mircea Chiriac, Petre Codreanu, Emil Lerescu, Dumitru Capoianu, Henry Mălineanu, Doru Popovici, Șerban Nichifor. Cu acest prilej, compozitoarea Carmen Petra-Basacopol a expus cîteva probleme esențiale din domeniul teatrului muzical, subliniind necesitatea diversificării tematice și a mijloacelor de expresie, acordîndu-se prioritate lucrărilor inspirate din realitățile contemporaneității socialiste. Dezbaterile au relevat aspecte concrete, dificultăți specifice de abordare și punere în scenă ale acestor genuri de îndelungă gestație și elaborare și unele carențe ce apar în promovarea valorilor autentice legate și de cauze obiective dar în foarte mare măsură de atitudini necorespunzătoare ale factorilor vieții de spectacol. Concomitent cu reliefarea dificultăților incontestabile de realizare a unui bun spectacol de operă, acest gen complex sincretic (Paul Everac), mai mulți vorbitori (Doru Popovici, Henry Mălineanu, Gheorghe Dumitrescu, Nicolae Dragoș, Laurențiu Profeta, Mihail Davidoglu, Dumitru Capoianu, Emil Lerescu, Traian Iancu, Mircea Chiriac, Romulus Vulpescu, Ion Potopin, Ion Meițoiu, Ion Hobana) au pus accentul pe marea disponibilitate a frontului de creatori în vederea revigorării genului, chemînd la o mai strînsă colaborare între scriitori și compozitori spre realizarea unui plan comun de creații dedicate marilor aniversări, marilor evenimente istorice pe care le întîmpină țara.

Perspectivele acesteia au fost subliniate de președinții celor două uniuni de creație, tovarășii Dumitru Radu Popescu și Petre Brâncuși, fiind de așteptat ca această întîlnire să dea în viitorul cît mai apropiat roade concrete în toate domeniile în care muzica și cuvîntul se îngemănează.

M.M.

Noi lucrări prezentate la birourile de secții

Anton Dogaru — *Trei jocuri oltenești ;* Dumitru Bughici — *Simfonia concertantă nr. 2 pentru cvartet de suflători și orchestră ;* Josef Hencz — *Noaptea soarelui,* oratoriu după poemul lui Eugen Jebeleanu „Surîsul Hiroșimei" ; Octavian Nemescu — *Spectacol pentru o clipă,* teatru instrumental ; Gheorghe Dumitrescu — *Luceafărul,* operă-balet în 4 acte, după poemul cu același titlu de Mihai Eminescu.

Noi lucrări intrate în biblioteca de împrumut

Liviu Comes — *Sarmis* — orchestra : 3, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4, 3, 3, 1 ; mrc., t.rino, ptti sosp., legno, tamb. senza corda, trgl. ; pf., arpa, cel. ; timp. ; corzi.

Costin Cazaban — *Naturalia* — orchestra : 4, 4, 4, 2 ; 2, 2, 3, 0 ; glock, ptto alto. ptto grande, T.-block, w-block, c.-bell, gong, campane, trgl., ucelli, t-tom, t-tom alto., sognali, frusta, clopoței, m.-wind, w.-wind, clopoței, w.wch., timp. ; pf. arpa, cel., vibr., xilorimba ; corzi — 6, 4, 3, 2.

M.M.

Din agenda convențiilor bilaterale

La sfîrșitul lunii ianuarie au avut loc la Sofia „Zilele muzicii bulgare" la care au luat parte compozitorii Theodor Drăgulescu, Aurel Giroveanu și Grigore Nica.

În luna februarie compozitorii Liana Alexandra și Nicolae Brînduș au efectuat o vizită de documentare în U.R.S.S. luînd contact cu muzica tinerilor compozitori din Moscova și Tașkent și cu cultura muzicală tradițională a republicilor sovietice asiatice.

Compozitorii Nicolae Coman și Viorel Munteanu au participat în aceeași lună la „Zilele muzicale de la Bratislava".

Dirijorul Cristian Brâncuși a susținut recent în R. D. Germană două concerte avînd în program lucrări de W. Berger, W. A. Mozart și J. Haydn.

Tikhon Hrennikov, pianist și compozitor, prim secretar al Uniunii compozitorilor sovietici a fost oaspetele Uniunii compozitorilor din R. S. România cu ocazia concertului susținut cu orchestra Radio sub bagheta dirijorului Cristian Brâncuși și în care și-a interpretat Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră.

Pianistul Kjell Baekellund din Norvegia a fost oaspetele Uniunii compozitorilor din R. S. România cu care ocazie a interpretat un program de lucrări contemporane norvegiene ce s-au bucurat de un deosebit succes.

Compozitorii sovietici Serghei Belimov și Glatka Tkach au efectuat o vizită de documentare în țara noastră între 18—24 februarie a.c.

Carmen PASCULESCU-FLORIAN

Precursori și exponenți ai școlii românești de compoziție (II)

DIMITRIE CUCLIN

Mircea Chiriac

Dintre toți compozitorii români care au urmat cursurile Scholei, Dimitrie Cuclin prezintă cele mai puternice influențe ale acesteia. Fire entuziastă, setos în căutarea adevărului absolut, Cuclin soarbe învățătura lui d'Indy și o sădește pe un teren roditor. Mai mult decît atît : Beethoven—Wagner—Franck, sacra trinitate din care d'Indy își făcuse cheia de boltă a întregului său crez artistic vor deveni pentru Cuclin propriii săi idoli cărora le va adăuga pe Magistrul său d'Indy care trona asupra Scholei ca un adevărat Pontifex Maximus și a cărui învățătură o va urma cu o fervoare de prozelit pînă la sfîrșitul vieții sale.

De la acceptarea principiului tonalității ca lege imuabilă a gîndirii muzicale, principiu privit și interpretat la Schola ca o adevărată teorie copernicianâ a atracției universale, Cuclin merge mai departe construind ipoteze de temerare enarmonii, explorînd cu rîvnă în adîncul acestui sistem filozofic cu abisuri de galaxie. Aceste principii cristalizate în anii de studii la Paris (1907—1914) cu Charles-Marie Widor (la Conservator) și mai cu seamă la Schola cu d'Indy și Auguste Sérieuyx vor sta la baza cursului său de estetică muzicală, armonie, contrapunct, compoziție ținut la Conservatorul din București între 1918—1948 precum și a lucrărilor sale teoretice : Tratatul de estetică muzicală (publicat), Tratatul despre știința muzicii (în manuscris) etc. Puțini dintre compozitorii români au fost cu aceeași pasiune adulați sau contestați de contemporani ca D. Cuclin. Acest fapt însuși marchează statura, dimensiunile incontestabile ale compozitorului în peisajul muzicii românești al primei jumătăți a veacului nostru.

Cuclin face parte din familia spirituală a marilor făuritori ai renașterii, care istoviți de truda creației se recreiau schimbînd ciocanul, dalta și blocul de marmură pentru a lua pana să scrie un poem sau lăuta pentru un madrigal. Iar cînd Cetatea era în primejdie născo-ceau iscusite fortificații și mijloace de luptă pentru a-și apăra Concetățenii și Principele.

Îl apropie de acești giganți ai spiritului uman o uriașă putere de muncă, acea bucurie neistovită pe care o dă creatorului autentic curajul de a-și măsura forțele cu proiecte care de care mai mărețe, erudiția sa de savant, pedagog, estetician, filozof, literat. El are fascinația marii aventuri a actului creator, a acelor lucrări monumentale menite să impresioneze prin grandoarea și chiar prin gigantismul lor.

Fecundul artist care avea să scrie nu mai puțin de douăzeci de simfonii, demarează greu.

Lucrarea care avea să se numească mai tîrziu Simfonia I-a se va închega din mișcări simfonice create și difuzate autonom, compuse între 1910—1932. Să urmărim pe scurt fiecare din părțile simfoniei. O primă mișcare simfonică pe care autorul o intitulează *Simfonie într-o mișcare* este scrisă în 1910. (Autorul va trebui să mai aștepte 25 de ani pînă să o audă în 1935 într-un concert la Radio sub conducerea sa). O altă mișcare *Scherzo*, scrisă în 1912, clădită pe principiile sonatei și ale poemului simfonic este apreciată de d'Indy „ca solid construită" și pentru „concepția simfonică a instrumentației". Autoul obține cu *Scherzo*-ul un premiu Enescu abia creat atunci (1913) și tot Enescu este cel care îl dirijează în primă audiție la București în același an alături de lucrările sale *Suita în Do major* și *Simfonia a II-a în La major*. D'Indy îl va dirija la Paris în 1923. In 1913 Cuclin scrie o *Uvertură* care devine un nou *Allegro*. În sfîrșit, în 1932 o *Elegie* scrisă după moartea lui d'Indy în memoria maestrului venerat avea să fie a patra parte a *Simfoniei* (Prima audiție a *Elegiei* la Paris, sub conducerea lui Enescu în 1937).

În *Simfonia I-a* părțile sînt rînduite în ordinea inversă compunerii lor, I *Prolog (Elegia)* 1932, II *Allegro* (1913) III *Scherzo* (1912), IV *Allegro* (1910).

În volumul său intitulat *Mes symphonies* — 1952 — (roman muzical) [1], rămas în manuscris în care își autoanalizează Simfoniile I—XV, cîte scrisese pînă atunci, autorul arăta în Avant-propos : „Eseuri asemănătoare acestuia au fost publicate sub titluri ca următoarele : *Închisorile mele* (Pellico) [2] sau *Viața mea* (Wagner). Eu l-am intitulat pe al meu *„Simfoniile mele"* care au fost în același timp și *viața mea* și *închisorile mele"*.

Prezentînd cele patru piese din care a alcătuit prima simfonie, autorul se întreabă cum vor fi considerate în ansamblu acestea, create cum am văzut absolut independent. „Există totuși o unitate : cele trei piese au fost scrise pe cînd autorul urma la Schola învățătura Maestrului și prin însuși acest fapt poate ele au toate o mare analogie de concepție și de stil. Și este cu totul natural ca o Elegie la moartea Maestrului să le servească de prolog într-un anumit fel protector."

Iar mai departe : „Dar privind la toate acestea puțin mai de aproape, dintr-un punct de vedere mai degajat și cît mai puțin profesional posibil, ce veți putea descoperi ?

— Pe Beethoven...

— Care ia de la Rust [3], Haydn și Mozart, spuse unul.

— Pe Mendelssohn, pe Schumann...

— Care se încăpățînează cu trufie și cîteodată pe nedrept să nu ia de la nimeni.

— Pe Berlioz...

— Care atunci cînd ia, o face atît de nevinovat că nu se simte deloc.

— Pe Wagner...

— Care ia de la toți, prieteni și dușmani...

— Pe Franck...

— Care ia de la Wagner, Beethoven și de la îngeri...

— Pe Saint-Säens...

— Cel mai cinic virtuos din toți muzicienii...

— Pe Strauss...

— Care ia de la Wagner și mai ales de la diavol.

— Pe d'Indy...

— Care ia de la Franck și Wagner.

— O, cît de mult, chiar prea mult pe atît de puțin spațiu.

O, Doamne! Atîta pungășie m-ar putea face să cred că chiar eu însumi am fost furat!...

„Vechile scrieri nu ne învață oare că *sîntem întotdeauna fiul cuiva!* Că fiul — devenit bărbat — ucide pe tată? Că tatăl continuă cu toate acestea să trăiască deopotrivă în el însuși și în același timp în viața fiului? Că tocmai cu armele tatălui, fiul — vezi Siegfried — ajuns în deplina sa personalitate poate extinde domeniul cuceririlor sale?...

Dar presupunînd că ar fi trebuit să ne supunem comandamentelor alarmiștilor înverșunați ai „noutății", d'Indy, Debussy, Strauss, ar fi trebuit să renunțe să scrie fiindcă Parsifal și Tristan le-o luaseră înainte. Aceștia și Wagner, Gluck și Gabrielli ar fi trebuit să evite „septima de dominantă" (fără pregătire) fiindcă aceasta fusese „inovația" lui Monteverdi. Și toți împreună cu Palestrina, Okeghem, ar fi trebuit să proscrie din muzica lor... chiar sunetul muzical fiindcă fusese folosit de greci" [4].

Această *simfonie-mamă* din care s-au născut experimentele întregului ciclu de simfonii a ocupat în viața artistului un loc deosebit care se vede și din spațiul ce i-l acordă în volumul citat asupra simfoniilor sale și din împărțirea acestuia în două mari părți: I. *Simfonia I* și *II. Celelalte simfonii.* Vom urma exemplul autorului și ne vom ocupa mai pe scurt de celelalte. *Simfonia a II-a în re minor* este scrisă în 1938, deci după o pauză de șase ani de la *Elegia* care încheiase prima simfonie. Cele patru părți ale *Simfoniei (Allegro energico, Scherzo, Andante, Allegro)* au fost scrise în mai puțin de șase luni (sept. 1938—ian. 1939) iar prima audiție a avut loc în 1939 sub conducerea autorului cu Orchestra simfonică a Radiodifuziunii. La sfîrșitul aceluiaș an este reluată de Enescu tot la București. Următoarea *Simfonie, a III-a, în do minor,* compusă între iulie 1941 și aprilie 1942 subintitulată „Voiaj în cosmos" este scrisă pe un mod de do minor cu nouă trepte *(do, re bemol, mi bemol, fa bemol, fa diez, sol, la bemol, la diez, si bemol)* dintre care *„cinci elemente cu o sensibilitate excesivă,* trei expansive *(fa diez, la diez, si becar)* și două depresive *(re bemol* și *fa bemol).*

În această *a III-a Simfonie* apare pentru prima dată *principiul ciclic* atît de drag lui d'Indy și Scholei dar și unele intonații cu caracter popular create de autor.

Argumentul filozofic al autorului [5] îl stimulează în prezentarea temelor întregii *Simfonii* „o lungă și foarte depărtată modulație la treizeci și șase cvinte superioare, realizată prin numeroase schimbări enarmonice încît tonul inițial *(mi bemol major* — ideea a II-a) corespunde funcțional lui si cvadruplu diez". „Nimic de mirare" spune autorul. Putem găsi la Wagner modulații împinse și mai departe și cine ar crede? chiar la Mozart și Haydn!..."

Către sfîrșitul anului 1943 maestrul Cuclin obține un concert al orchestrei simfonice a Radiodifuziunii, concert ce s-a desfășurat sub conducerea sa și a fost ocupat în întregime de această a III-a simfonie cu o durată impresionantă de două ore. Îmi amintesc bine acest concert care a avut loc la Ateneu onorat cu prezența maestrului George Enescu și a multor reprezentanți de frunte ai vieții muzicale. Activam pe atunci în direcția muzicală a Radiodifuziunii. Privind știmele de orchestră am rămas uimit de scriitura încărcată de dubli diezi și dubli bemoli care în intenția autorului trebuiau să evoce traseul modulațiilor acestui „Voiaj în cosmos" din subtitlul simfoniei. Știind cu cîtă greutate, în special instrumentiștii de la coarde execută pasajele notate

---

[1] Dimitrie Cuclin: *Mes Symphonies,* manuscris. Biblioteca prof. Liviu Rusu, pag. 26—27.

[2] *I miei Prigioni* de Silvio Pellico, scriitor italian (1789—1854).

[3] Rust Friedrich-Wilhelm (1739—1796), violonist, pedagog și compozitor german.

[4] D. Cuclin: *Mes Symphonies,* pag. 30.

[5] *Mes Symphonies,* pag. 62.

astfel mă întrebam de ce odată stabilite sunetele respective, nu le-a înlocuit cu enarmonicele lor, mai firești și mult mai ușor de citit. Repetițiile decurgeau greu fără progresele ce ar fi fost de așteptat odată cu apropierea concertului. Concertul a dovedit-o fără echivoc : Maestrul Cuclin nu avea experiența necesară unui șef de orchestră mai ales în fața unei lucrări atît de dificile ca simfonia sa.

Uimit de realizarea sonoră a actului său componistic, el nu reușea să domine orchestra și să îi impulsioneze un sens interpretativ lucrării. La un moment dat cînd nimeni nu mai știa pe unde se găsea — nici măcar dirijorul-autor, pentru a salva situația, concert-maestrul orchestrei, Dumitru Teodoru se ridică în picioare strigînd către orchestră numărul reperului la care se afla el, apoi întregul ansamblu și dirijorul orientîndu-se de la acest reper, au reușit să ajungă împreună la finalul acelei părți.

După concert la sala dirijorului, cei de față l-au auzt pe prof. Ion Chirescu felicitîndu-l pe autor pentru lucrarea sa. Atunci maestrul Enescu ce tocmai se apropia în acel moment se adresează lui Dimitrie Cuclin : „ — Dar știi, ai făcut progrese și ca dirijor ?!...

Cu toată amabilitatea excesivă a maestrului Enescu care a uimit asistența, acel concert a fost ultimul dirijat de Dimitrie Cuclin. În anii ce au urmat simfoniile lui Cuclin au atras șefi de orchestră de prestigiu ca maeștrii Emanuel Elenescu, Mircea Basarab, Nicolae Boboc și alții care i-au prezentat în concertele publice ale Radiodifuziunii și Filarmonicii „George Enescu“ sau altor orchestre din țară unele din simfoniile sale (I-a, a XVI-a, a XVIIa, a XVIII-a) etc.

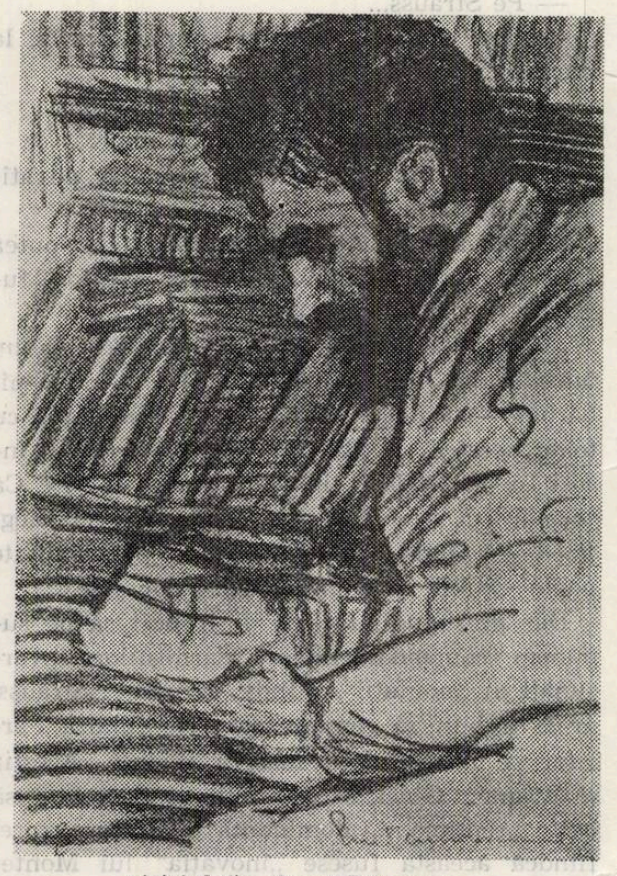
Dar să ne întoarcem la anul 1944. După *Simfonia a IV-a în Si major*, scrisă în acel an, compozitorul consacră trei ani (1945—1947) compunerii *Simfoniei a V-a în la minor*, cu soli și cor, considerată de autor „un oratoriu clădit în formele simfoniei“. Lucrarea nu s-a cîntat din cauza duratei sale excesive (se apreciază că execuția celor 880 pagini de partitură ar dura circa patru ore). Conștient de dificultățile ce s-ar ivi cu ocazia prezentării unei lucrări de atari dimensiuni, după ce își exprimă dorința că „simfonia ar trebui executată într-o prezentare unică“, autorul notează că „dacă acest lucru ar fi imposibil, o vom împărți în patru zile“. Această simfonie denumită în subtitlu „Keops“ urma să evoce în muzică imensitatea faimoasei piramide care a străbătut mileniile din vremurile biblice pînă la noi.

În anul următor, 1948, Dimitrie Cuclin scrie trei Simfonii : *a VI-a, a VII-a* și *a VIII-a*, alcătuind împreună așa numitul „grup pastoral“, fiecare conținînd cîte un *Allegro* la început și altul la sfîrșit, o mișcare repede *(Allegro scherzando, Scherzo* sau *Prestissimo)* iar ca mișcare a treia cîte un *Andante*. Deci trei simfonii într-un singur an. Se poate spune că autorul „își făcuse mîna“.

În anul 1949 compune *Simfonia a IX-a, în do diez minor* și *a X-a, în Si bemol major*, cu cor, deci numai două, însă a doua cu o durată considerabilă de circa trei ore (613 pagini partitură).

Cîtă diferență între epoca de început (1910—1932) cînd fiecare din mișcările simfonice care aveau să fie reunite în *Simfonia I-a* era arătată cu emoție lui d'Indy sau Enescu...

Acum scrie direct în partitura generală în cerneală, fără schițe, fără chinuitoarele căutări care precedau cîndva cristalizarea fiecărui moment.



Dimitrie Cuclin = desen de Emil Damian

Își îmbogățește neîncetat mijloacele folosind uneori teme în spirit folcloric — în special în simfoniile din „grupul pastoral“ *(a VI-a, a VII-a, a VIII-a)* sau intonații din muzica bizantină (în *Simfoniile a V-a, a XIII-a)* etc.

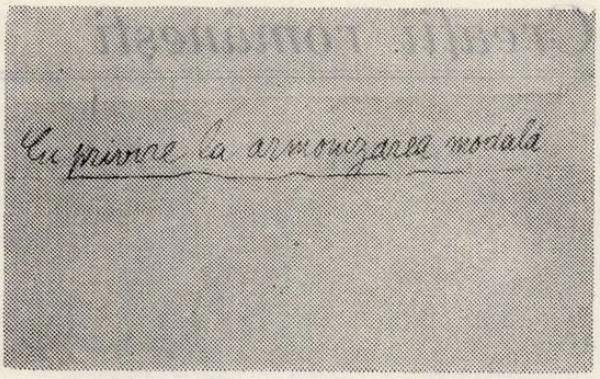
Între 1950—1972 urmează simfoniile de la *a XI-a* la *a XX-a*. Și aici întîlnim două simfonii monumentale : *a XII-a*, rămasă neterminată la pagina 1 235 (!?) și *a XIV-a*, depășind fiecare cîteva ore.

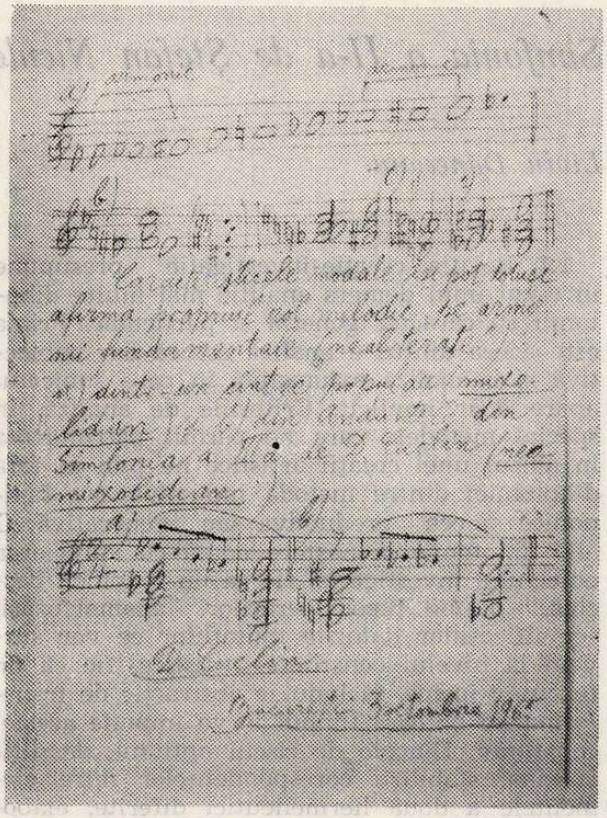
Ultimele șase simfonii de la *a XV-a* la *a XX-a*, au duratele obișnuite, între 30—40 minute, ceea ce a permis orchestrelor simfonice ale Filarmonicii George Enescu, ale Radiodi-

fuziunii și ale unor orchestre filarmonice din țară să includă, așa cum am arătat mai sus, unele dintre acestea în programele lor. Cînd trage ultima bară de măsură a *Simfoniei a XX-a*, Dimitrie Cuclin avea 87 de ani și față de cele două simfonii ale lui d'Indy — trei, dacă socotim și *Simfonia pe un cîntec de la munte*, considerată în rîndul lucrărilor concertante datorită pianului solist — Dimitrie Cuclin își depășește maestrul venerat de aproape 10 ori.

Nici astăzi după mai mulți ani de la moartea compozitorului nu avem posibilitatea unei priviri de ansamblu asupra creației sale simfonice și cu atît mai puțin asupra lucrărilor sale dramatice scrise pe librete proprii asemeni lui d'Indy și Wagner. Din lucrările ascultate în concerte, audiții, etc. ne putem da totuși seama că în ciuda trecerii anilor, a îmbogățirii neîncetate a limbajului său melodic, armonic, polifonic prin folosirea intonațiilor folclorice sau ale muzicii bizantine, anumite trăsături deprinse încă din tinerețe de Schola peste care plutea autoritatea lui d'Indy s-au menținut la Dimitrie Cuclin pe parcursul întregii sale vieți : un anumit eclectism explicabil la autorii formați în acest spirit doar prin teoria acelui „fils de quelqu'un" acceptată cu atîta îngăduință la Schola, o reținere deoparte față de frămîntările și cuceririle muzicii secolului al XX-lea etc. Cu toate acestea, opera simfonică a lui Dimitrie Cuclin ne apare impresionantă înălțînd pe culmi năzuința continuă a creatorului de artă spre desăvîrșire. Exegetul de mîine al operei cucliniene va avea de parcurs în întregime nu numai opera simfonică a compozitorului ci și celelalte aspecte ale operei acestui fecund creator și gînditor, muzică de operă, de cameră, corală, studiile și lucrările teoretice, lucrările literare, memorialistice etc. Ne revine *obligația să inventariem neîntîrziat întreaga moștenire a creației sale* care după moartea sa este în pericol să se risipească și să ne îngrijim ca manuscrisele sale să-și găsească locul ce li se cuvin în biblioteca Academiei R. S. România, sau a Uniunii compozitorilor în așteptarea studierii și publicării lor.

Orice întîrziere în această acțiune *imperios necesară astăzi* ar putea provoca pierderi irecuperabile ale manuscriselor sale, văduvind cultura și arta noastră de imaginea reală a





unuia dintre cei mai proeminenți creatori pe care i-a avut. În același timp, continuarea înregistrării pe bandă și disc precum și a tipăririi celor mai valoroase simfonii pentru alcătuirea unei antologii Cuclin, va consemna pentru posteritate moștenirea artistică a unuia din marii ctitori ai simfonismului românesc.

Simfonia a II-a de Ștefan Niculescu

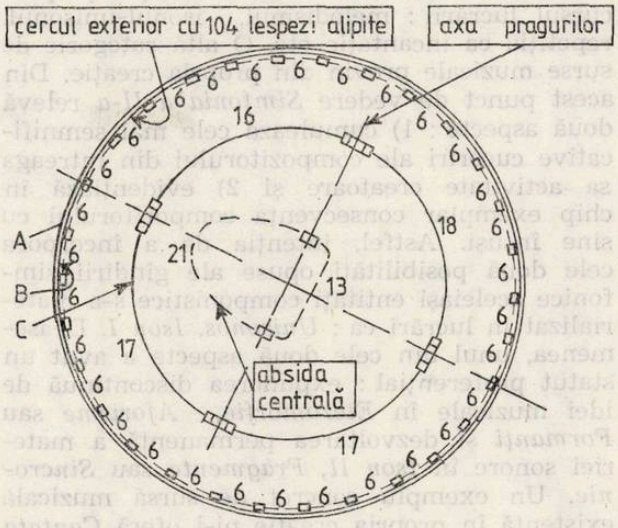
Liviu Dănceanu

1.1. Relația creație-investigație presupune în cazul unui demers analitic mai multe dihotomii cu caracter general și particular. Prima este aceea dintre o analiză critică dar subiectivă și o analiză exhaustivă în care subiectul apare doar implicit. Criteriile de analiză, în special metodele care ne permit pătrunderea în abisul unei creații artistice ne pun în fața dihotomiei dintre metoda inductivă sau taxinonică și cea productivă sau generativă. O altă dihotomie ia naștere odată cu aprecierea obiectului investigației fie ca un fenomen deschis, pasibil reconsiderărilor, anamorfozării semnificațiilor datorită mutațiilor ce vor surveni la nivelul conștiinței artistice, fie ca un fenomen închis, făcîndu-se abstracție de transformările pe care timpul le va impune acestei conștiințe. Dincolo de riscul opțiunii, de dificultatea stabilirii corespondențelor între elementele a două hermeneutici diferite, elaborarea prezentului studiu a fost motivată de : 1) interesul pentru creația muzicală românească contemporană ; 2) personalitatea, unitatea, pregnanța și unicitatea *Simfoniei a II-a* „opus dacicum" de Ștefan Niculescu (raportată la creația actuală, națională și universală) ; 3) legătura organică dintre aspectul teoretic (muzicologic) și cel practic (componistic), reciprocitatea relației concret-abstract — motivarea teoretică a creației practice și invers, motivarea practică a judecăților teoretice — relație pe care se fundamentează *Simfonia a II-a* (din acest punct de vedere lucrarea consemnează materializarea componistică a unei intense activități muzicologice) ; 4) *Simfonia a II-a* face parte dintr-o clasă de compoziții care poate influența și chiar determina stilul unei școli de creație ce-și definește deocamdată, unitatea prin diversitate ; 5) intenția noastră de a transmite cît mai mult din ceea ce cuvîntul poate să comunice, dorința ca ceea ce este incomunicabil prin limbajul de care uzităm să-l lăsăm exclusiv pe seama muzicii, îndemnînd la audierea acestui opus tulburător prin problematica pe care o pune și prin metodele de rezolvare a ei.

1.2. Elaborarea simfoniei a venit ca un act firesc consfințind încununarea întregii activități a compozitorului atît în planul creației propriu-zise cît și al cercetării. Compusă în 1979—1980, *Simfonia a II-a* se înscrie printre lucrările ce aparțin celei de a III-a perioade de creație. (Prima perioadă — deceniul 6 — o considerăm ca fiind modal-serială, compozitorul structurîndu-și materialul sonor după principiile sistemului serial sau modal generalizat la toate dimensiunile : *Trio de coarde, Cantata a II-a, Invențiuni pentru clarinet și pian* etc. Investigarea culturilor arhaice inclusiv extraeuropene îl conduc pe Ștefan Niculescu spre o a doua perioadă de creație — deceniul 7 — caracterizată prin organizarea obiectelor și evenimentelor sonore pe fundamente ale logicii și matematicii moderne. Este perioada în care analizează fenomenul eterofon — despre care publică cîteva studii de referință — precum și combinările dintre eterofonie și celelalte trei fenomene temporale ireductibile puse în evidență de compozitor — monodia, omofonia, polifonia — intuind și elaborînd forme adecvate noilor tipuri de sintaxe muzicale : *Eteromorfie, Formanți, Aforisme* etc. În a treia perioadă de creație — care coincide cu deceniul 8 — Ștefan Niculescu își îndreaptă atenția asupra melosurilor culturilor folclorice tradiționale, reactualizînd în creațiile sale melodia pe care o plasează în contexte noi, diatonizînd armonia și continuînd cercetările în domeniul structurilor temporale și formale, inventînd totodată ipostaze inedite în raportul creator — interpret : *Ison I, II, Fragmente, Sincronie* etc). Privită

dintr-o perspectivă integralistă *Simfonia a II-a* este o creaţie sintetică, pe care numai din raţiuni cronologice şi metodologice o asociem unei perioade de creaţie. Aceasta pentru că lucrarea absoarbe cele mai statornice şi diferite în acelaşi timp, forme de manifestare ale disponibilităţilor creatoare, topindu-le într-un aliaj ce poartă însemnele maturităţii depline. Este argumentul suprem al caracterului unitar, indivizibil al întregii creaţii semnată de Ştefan Niculescu, caracter care se impune mai presus de orice periodizare, clasificare sau raportare.

1.3. Subtitlul simfoniei „opus dacicum" denumeşte împlinirea şi permanenţa. Iată ce ne mărturiseşte compozitorul : „În timp ce lucram la *Simfonia a II-a*, mi-au căzut în mînă cîteva studii consacrate marelui spaţiu rotund din incinta sacră a Sarmisegetuzei. Două aspecte m-au izbit la acest străvechi monument : 1) configuraţia lui de ansamblu : 3 cercuri concentrice de stîlpi şi dale, semnificînd coincidenţa contrariilor şi 2) structura unuia dintre cercuri : modul de 6 + 1 piese (şase stîlpi şi o lespede) repetat pe circumferinţă de un număr întreg de ori. Ambele aspecte — *coincidentia oppositorum* şi construcţia prin modul — mă preocupaseră cu mult înainte, încă din faza de concepţie a lucrării. Astfel, îmi propusesem să unesc două posibilităţi opuse ale gîndirii simfonice, de care mă folosisem oarecum separat înainte : a) expunerea *discontinuă* de idei muzicale şi b) dezvoltarea (în sensul de transformarea, proliferarea) *continuă* a materiei sonore. Cele două posibilităţi se află alăturate în cele două mari părţi — cîntate fără întrerupere — ale simfoniei. În prima parte se expun 8 idei contrastante (inclusiv ca mişcare), iar în cea de a doua se proliferează o monodie (auzită mai întîi la contrafagot) în situaţii neîntrerupt transformate. Totodată, în prima parte predomină configuraţii de 6 sunete, iar în cea de a doua, de 7, sau mai exact de 6+1 sunete (pentru că unul din ele se află destinat pedalei sau isonului). În plus „modulul" de 6+1 sunete parcurge întregul „cerc" al sistemului nostru muzical (temperat). Toate aceste corespondenţe cu marele spaţiu circular al Sarmisegetuzei, descoperite după ce schiţele mele erau încheiate m-au convins de permanenţa unei anumite gîndiri pînă şi la intervale de timp atît de considerabile, în domenii sau lumi atît de diferite şi în ciuda mijloacelor de exprimare sau formelor de manifestare atît de incomparabile. De aceea, în semn de omagiu adus arhitecţilor de acum mai bine de 2000 de ani i-am pus *Simfoniei a II-a* subtitlul «opus dacicum», denumire care cuprinde un termen cu totul familiar muzicianului şi care totodată, e curent atribuită de istorici arhitecturii dacice de la Sarmizegetusa". Printre studiile la care se referea compozitorul se află şi acelea semnate de Şerban Bobancu, Cornel Samoilă şi Emil Poenaru, din care reproducem schema marelui spaţiu circular (fig. a) şi descrierea construcţiei edificiului :

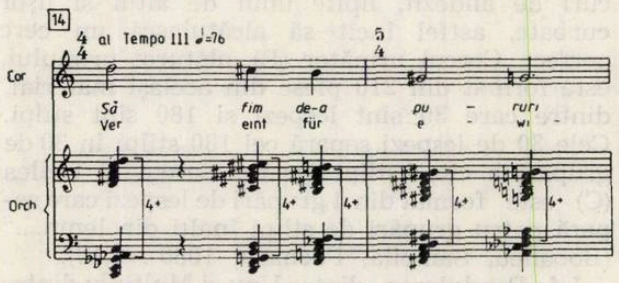


„Marele spaţiu circular are o structură complexă, fiind compus din trei cercuri concentrice de piese şi o construcţie absidală (în formă de potcoavă închisă) situată central, avînd o axă de simetrie şi o axă a pragurilor. Cercul exterior (A) este alcătuit din 104 blocuri de andezit, lipite unul de altul şi uşor curbate, astfel încît să alcătuiască un cerc perfect. Cercul următor (B), alăturat primului, este format din 210 piese din acelaşi material, dintre care 30 sînt lespezi şi 180 sînt stîlpi. Cele 30 de lespezi separă cei 180 stîlpi în 30 de grupări a cîte 6 stîlpi fiecare. Cercul al treilea (C) este format din 4 grupări de lespezi care separă patru grupări de stîlpi înalţi din lemn...." (Bobancu, Samoilă, Poenaru, 1980 : 9,10).

1.4. Pendularea dintre Unu şi Multiplu, dintre monovocalitate şi plurivocalitate, alternanţa nod-ventru (care nu este altceva decît reproducerea fenomenului acustic de propagare a sunetului) constituie însăşi expresia eterofoniei lui Ştefan Niculescu, prezentă în lucrările ultimilor 15 ani şi substanţial implicată în *Simfonia a II-a*. Fundamentală în elaborarea lucrării a fost ideea de a îmbina cele două tipuri culte europene, unul de tip dezvoltător, caracterizat prin dezvoltarea pînă la epuizare a unui material tematic, celălalt de tip expozitiv, caracterizat prin etalări juxtapuse de material.

1.5. Valoarea unei opere artistice este determinată într-o mare măsură de capacitatea operei respective de a sintetiza moştenirea culturală, tradiţiile artistice naţionale şi universale. Sursele propriu-zis muzicale la care a apelat Ştefan Niculescu în lucrarea sa, au atît o apartenenţă naţională cît şi una universală. Din pleiada de compozitori care au ctitorit şcoala muzicală românească, *Simfonia a II-a* are certe afinităţi cu creaţia lui George Enescu : densitatea partiturii, bogăţia de voci reale, fenomenul eterofon etc. Cercetarea şi asimilarea de către compozitor a straturilor

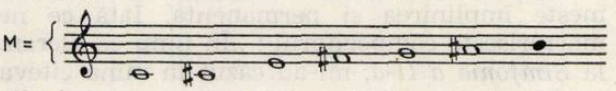
arhaice din culturile orale europene și extra-europene, adîncirea și esențializarea unor vechi forme de manifestare artistică transpar pe parcursul lucrării : melodismul, isonul-unisonul, repetiția ca incantație etc. O altă categorie de surse muzicale provin din propria creație. Din acest punct de vedere *Simfonia a II-a* relevă două aspecte : 1) cumulează cele mai semnificative cuceriri ale compozitorului din întreaga sa activitate creatoare și 2) evidențiază în chip exemplar consecvența compozitorului cu sine însuși. Astfel, intenția de a încorpora cele două posibilități opuse ale gîndirii simfonice aceleiași entități componistice s-a materializat în lucrări ca : *Unisonos, Ison I.* Deasemenea, unul din cele două aspecte a avut un statut preferențial : expunerea discontinuă de idei muzicale în *Eteromorfie, Aforisme* sau *Formanți* și dezvoltarea permanentă a materiei sonore în *Ison II, Fragmente* sau *Sincronie.* Un exemplu concret de sursă muzicală existentă în propria creație ni-l oferă *Cantata I* pentru cor de femei sau (și) copii și orchestră, lucrare compusă în anul 1959 (Ed. muz., Buc., 1974). În această partitură se recurge la o tehnică pe care am putea-o numi : aplicația armonică a unui mod pe un alt mod. Iată un exemplu de la pag. 34 :



Remarcăm caracterul omofon, monodia corului fiind acompaniată izoritmic de blocurile omofone ale orchestrei. Fiecare sunet din discant este armonizat cu cîte un acord complex, compus la rîndul lui din două acorduri majore cu septimă mică ale căror fundamentale se află la interval de cvartă mărită. Compozitorul utilizează același procedeu și în *Simfonia a II-a,* prin generalizarea sistemului, armonizînd o monodie cu același tip de acorduri, considerînd sunetul din discant fundamentala, terța sau cvinta (mai rar septima) unuia dintre acordurile situate la interval de cvartă mărită.

1.6. „Obiectul sonor este un concept primar, pe care îl vom defini fenomenologic : el este unitatea (sunet muzical sau zgomot) care nu mai poate fi descompusă în părți componente (nu de analiza acustică ci) de conștiința noastră auditivă (...) Toate modurile sînt organizări ale obiectelor sonore independente de timp, structuri «*hors-temps*» ... sau structuri «spațiale» (...). Structurile spațiale sînt deci un fel de «rezervoare» de sunete, organizate de compozitor sau existente prin tradiție anterior procesului propriu-zis de compunere a muzicii". (Niculescu, 1980 : 56) Compozitorul a apelat în prima parte a simfoniei la două categorii de moduri preexistente în așa numitele „rezervoare" (dar la una din categorii ajungînd pe o cale proprie) : a) modul produs de armonicele naturale ale unui sunet, integrate sistemului temperat și b) modul de 6 sunete născut prin mixarea a două trisonuri majore în stare directă situate la interval de cvartă mărită. Se formează astfel un mod cu transpoziție limitată — 6 transpoziții — avînd structura : S = (1, 3, 2, 1, 3, 2).

Trebuie să remarcăm faptul că toate cele 6 sunete se regăsesc în modul produs de armo-



nicele naturale, mai exact în primele 17 armonice. În partea a doua a simfoniei compozitorul folosește un sistem modal cu originea în gama majoră. Pornind de la structura acestei game, autorul descoperă întreaga familie a modurilor de 7 sunete alcătuite din cinci tonuri și două semitonuri. Iată cele trei structuri posibile (în funcție de repartiția tonurilor și semitonurilor) :

S I. = (2,2,1, 2, 2,2,1)
S II = 2,2,1,2, 1, 2,2)
S III = (2,2,2,2, 2,1,1)

Fiecare din aceste structuri generează prin permutări circulare un număr de 7 moduri : SI_1 = (2, 2, 1, 2, 2, 2, 1), SI_2 = (2, 1, 2, 2, 2, 1, 2), SI_3 = (1, 2, 2, 2, 1, 2, 2), ..., $SIII_7$ = (1, 2, 2, 2, 2, 2, 1). Prin urmare la dispoziția compozitorului stau 21 de moduri. Imaginîndu-și un amplu și perpetuu proces modulator prin parcurgerea tuturor celor 21 de moduri (moduri care au aceeași fundamentală) repartizate pe suprafețe cvasiegale, în așa fel încît două moduri alăturate să conțină 6 sunete comune (6 + 1 = aceeași structură modulară cu a cercului median din marele sanctuar dacic), autorul a construit în acest scop un graf cu vîrfurile constînd din cele 21 de moduri și arcele desemnînd legăturile dintre modurile cu 6 sunete comune. Următoarea etapă a fost aflarea drumului hamiltonian în acest graf : drumul care trece prin toate vîrfurile grafului folosind fiecare vîrf o singură dată. S-au descoperit două drumuri hamiltoniene posibile :

$$d_H^1 = SI_5 - SI_1 - SI_4 - SII_6 - SIII_1 - SIII_2 - SII_7 - SIII_3 - SII_1 - SIII_4 - SIII_5 - SIII_6 - SII_3 - SI_7 - SII_2 - SI_6 - SI_2 - SII_4 - SIII_7 - SII_5 - SI_3$$

și

$$d_H^2 = SI_3 - SII_5 - SIII_7 - SII_4 - SI_2 - SI_6 - SII_2 - SI_7 - SII_3 - SII_6 - SIII_5 - SIII_4 - SII_1 - SIII_3 - SII_7 - SIII_2 - SIII_1 - SII_6 - SI_4 - SI_1 - SI_5$$

În *Simfonia a II-a* a fost ales d_H^1 prin intermediul căruia se parcurge în procesul modular lent și continuu, întregul „cerc" al unei entități plural — modale, epuizîndu-o, statornicindu-se totodată un ethos caracteristic.

1.7. Ștefan Niculescu a fost cel dintîi teoretician care a pus în evidență organizarea temporală a muzicii, dedusă din cele două tipuri

de relații limită care se pot stabili între două sau mai multe evenimente sonore : a) relația de succesivitate care generează monodia și b) relația de simultaneitate care generează omofonia, polifonia și eterofonia. Așa după cum se exprimă autorul, ele alcătuiesc „o cuaternitate (de tip 1+3 : o structură monovocală, trei structuri plurivocale)". (Niculescu, 1980 : 57). În decursul simfoniei cele 4 categorii temporale nu posedă decît rareori un statut existențial ca atare : exclusiv monodie, omofonie, polifonie sau eterofonie ; majoritatea formelor lor de manifestare sînt de o mare complexitate și diversitate, constituindu-se în alcătuiri mixte. Să cercetăm din acest punct de vedere prima secțiune a lucrării (măs. 1—42). Astfel, simfonia debutează cu o structură eterofonă (măs. 1—16) plasată în zona detaliului care afirmă simultan ambele aspecte : nodul — contrabașii — îmbracă forma unui dublu ison și ventrul — restul corzilor. Peste această eterofonie se adaugă o omofonie la alămuri (măs. 17—24) : se crează o polifonie dintre o structură eterofonă și una omofonă. După o scurtă revenire la prima ipostază, exclusiv eterofonă (măs. 25—26), peste structura inițială se suprapune o altă eterofonie la lemne, plasată în zona aglomerării, luînd naștere o nouă sintaxă complexă : polifonie de eterofonii (măs. 27—31). Cele trei tipuri de structuri afirmate pînă în acest moment, consecutiv sau parțial suprapuse, se adună într-o superpoziție totală, formînd o polifonie dintre două eterofonii și o omofonie (măs. 32—39). Secțiunea I se încheie cu o mică repriză a primei structuri, exclusiv eterofonă (măs. 40—42).

măs.	1-16	17-24	25-26	27-31	32-39	40-42
lemne	–	–	–	E	E	–
alămuri	–	0	–	–	0	–
corzi	E	E	E	E	E	E

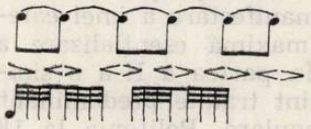
Din analiza acestei secțiuni reiese că eterofonia (și lucrul se confirmă deplin pe parcursul lucrării) este cel mai prezent tip de sintaxă muzicală în anatomia simfoniei. Un caz particular, indedit totodată al eterofoniei se manifestă în partea a II-a. Este vorba despre un proces componistic care a fost concretizat în stare pură în familia de lucrări intitulate sugestiv : *Sincronie*. Procesul constă în sincronizarea și desincronizarea unor fragmente melodice, momentul de sincronie propriu-zisă fiind de fapt Unu, iar asincronia exprimînd diversitatea ipostazelor acestui Unu în Multiplu. Este, în alt plan, alternanța dintre cele două stări fundamentale ale conștiinței noastre auditive: a) conștiința exclusiv orizontală — asincronia și b) conștiința exclusiv verticală-sincronia.

1.8. Demersurile compozitorului de a contribui la schițarea unei teorii a timbrurilor își găsesc concretizarea și în *Simfonia a II-a*. Desigur că autorul avea dreptate atunci cînd demasca lipsa unei sistematizări oricît de elementare a timbrului în muzică, întocmirea ei văzînd-o imperios necesară, admițînd în același timp că reușita acestei acțiuni depinde în mare măsură de adîncirea cercetărilor electroacustice și psihofiziologice. (Niculescu, 1980 : 56). Poate că de aceea, în diversitatea mixajelor timbrale se recunosc de multe ori în simfonie sonorități cu reflexe electronice potențate și de prezența orgii dar și a unor efecte speciale la coarde (sul ponticello, sul tasto, col legno), la alămuri (diferite surdine), la lemne (frullato, sunete armonice, plasarea în registre extreme). Strategia orchestrației se compune dintr-o serie de gesturi sonore care implică toți parametrii muzicali : sintaxă, dinamică, agogică etc. Astfel, articulațiilor sintaxice le sînt solidare fie (mai rar) un instrument, fie (de cele mai multe ori) grupuri de instrumente care pot pleda la modul ideal pentru viabilitatea structurii semantic-formale respective. Instrumentele sau grupurile de instrumente sînt opozabile prin alăturare dar și prin suprapunere. Aceasta crează impresia unor personaje colective supuse unor transformări și transgresări permanente. De remarcat prezența unei percuții masive (4 percuționiști) care afirmă structuri temporale de sine stătătoare — în general eterofonii ritmice și eterocromii — participînd cu șanse egale la disputa personajelor colective. Am putea defini acest fenomen de adeziune a unui grup de instrumente la o formă de manifestare a unei categorii sintaxice, ca o maximă esențializare a expresiei orchestrale. În partea a II-a a simfoniei, instrumentele sînt tratate predominant solistic, ca entități singulare. Polifonia la 18 voci antrenează 18 instrumente reprezentînd toate familiile instrumentale (lemne, alămuri, percuție și corzi), disputa fiind de această dată atît de ordinul timbrului cît și al registrului : discursul sonor evoluează ireversibil din grav spre acut. Profilul dinamic al lucrării este strîns legat de cel orchestral. Uneori dinamica este direct proporțională cu numărul de înstrumente participante, astfel încît punerea în mișcare a întregului aparat sonor echivalează cu atingerea unor climaxuri, momente în care și scriitura (în speță eterofonia și omofonia) facilitează eilberările de tensiune : reper 15, finalul simfoniei. Alteori, antrenarea întregului arsenal instrumental nu implică o sonoritate agresivă ci prospectează culori inedite, asocieri timbrale dintre cele mai complexe. Prin toate aceste procedee se sporește capacitatea expresivă a aparatului orchestral, se manipulează mult mai lesne o cromatică timbrală și dinamică, un potențial sonor pus în slujba expresivității.

2.1. „Asocierea dintre o structură spațială și o structură temporală conduce la o anumită formă. Astfel, forma este dezvoltarea organică a unei (sau unor) structuri sintaxice în funcție de posibilitățile și în limitele naturii unor obiecte sonore și totodată, dezvoltarea organică a unor obiecte sonore în funcție de posibilitățile și în limitele unei (sau unor) structuri sintaxice. Formele sînt, prin urmare, dependente atît de sintaxe (structuri temporale), cît și de obiecte (structuri spațiale)" (Niculescu, 1980 : 57). În prima parte a simfoniei forma ia naștere din juxtapunerea a 8 secțiuni, fiecare secțiune etalînd o idee muzicală distinctă : o expunere discontinuă de 8 idei muzicale contrastante. Această structurare formală este subliniată și prin schimbările de tempi : cele 8 secțiuni au valori metronomice diferite. Vom nota secțiunile cu S1, S2, S3, ..., S8 :

S1 (♩ = 76) - S2 (♩ = 54) reper 4 - S3 (♩ = 80) reper 6
S4 (♩ = 60) reper 7 - S5 (♩ = 54) reper 9 - S6 (♩ = 70) reper 12 - S7 (♩ = 60) reper 16 - S8 (♩ = 70) reper 19

Este remarcabil faptul că ascultînd partea I avem sentimentul unei muzici continue. După cum am văzut, acest tip de construcție, prin alăturarea de idei contrastante, prin permanenta expunere de material, ar fi trebuit să genereze o muzică discontinuă, cu treceri evidente de la o secțiune la alta. Ceea ce le unește însă este structura spațială comună : modul de 6 sunete, substituit în cîteva rînduri cu modul dedus din seria armonicelor naturale. Această unitate este întărită prin circulația unor formule ritmico-melodice :



Există chiar corespondențe între structuri : finalurile secțiunilor S1, S2, S4, se înscriu pe aceeași axă paradigmatică datorită nuanței comune (ppp) și tratării similare a corzilor (gliss.), percuției (tremolo), celestei (cluster)

Secțiunile S6 (moment de maximă culminație) și S7 se încheie de asemenea într-o nuanță comună (ff), iar S8 se stinge treptat făcînd trecerea spre partea a II-a. Se creează astfel un sentiment unic indestructibil ; se instituie o stare pe care muzica o conservă și o desăvîrșește.

2.2. În partea a II-a se afirmă un proces pe care-l vom denumi sincronie, alcătuit din 3 secțiuni (S1 reper 23, S2 reper 32 și S3 reper 33), construite prin proliferarea aceluiași material tematic : o amplă monodie compusă din 7 fragmente permutabile. (Monodia face parte dintr-o categorie monodică des întrebuințată de compozitor în *Sinfonii* pentru 15 soliști, *Ison II, Fragmente, Sincronie I*). În S1 monodia este expusă de 18 voci (instrumente) în diferite distribuții ale celor 7 fragmente, urmărindu-se parcurgerea unui cît mai mare ambitus orientat din grav spre acut. Sintaxa astfel creată se situează undeva la granița dintre o polifonie la 18 voci reale și o eterofonie plasată în zona detaliului, fiind susținută în bas de o pedală care din ison crește treptat într-o omofonie. Din momentul în care toate cele 18 voci au aderat la demersul polifonic — eterofon, se trece la un proces de eliminare — de dezvoltare prin eliminare — ajungîndu-se în cele din urmă la un singur fragment din șapte, care se repetă sincron, sugerînd o stare incantatorie, aidoma aceleia din muzicile naturale repetitive. Procesul de eliminare și de sincronizare progresivă declanșează un fenomen contrar, de amplificare și ramificare a acompaniamentului din bas care atinge densitatea maximă în momentul sincroniei propriu-zise. În S2 se produce desincronizarea, cele 7 fragmente ale monodiei inițiale fiind expuse de corzi consecutiv și omofonic, marcate de accentele percuției. În S3 fragmentele monodice sînt din nou repartizate pe instrumente (corzi), structura astfel generată fiind tot una polifonic-eterofonă. Peste această sintaxă se suprapune o melodie tetracordică, cu rezonanțe de imn antic, susținută de suflătorii de lemn plasați în registrul acut. Melodia apare prima dată într-o ipostază ritmică augmentată, apoi se dinamizează declanșînd un alt proces contrar : etorofonia din bas se rarefiază, topindu-se în cele din urmă într-o omofonie. Simfonia se încheie cu o amintire a primei secțiuni din partea I, funcția acestei structuri terminale fiind dublă : cadențială și unificatoare.

2.3. *Simfonia a II-a* «Opus dacicum» semnifică un moment de sinteză nu numai în creația compozitorului ci și în creația muzicală românească contemporană, constituindu-se ca un produs al acumulărilor dintr-o perioadă de timp considerabilă.

„Acumulările lui Ștefan Niculescu nu au doar caracter personal și de școală, ele sînt parte importantă din acumulările noii muzici românești, au prin aceasta o necesitate și o importanță care nu trebuie să scape nimănui". (Vieru, 1981 : 13).

Prima audiție a simfoniei a avut loc la 1 decembrie 1980, la Timișoara în execuția orchestrei „Banatul" dirijată de Remus Georgescu. Același colectiv artistic a interpretat-o și sub cupola Ateneului bucureștean, cu ocazia celei de a IX-a ediții a Festivalului „George Enescu".

Opus tulburător prin problematica pe care o incumbă, *Simfonia a II-a* este mesajul muzicianului-savant adresat unei lumi muzicale în continuă transformare, situată între certe întrebări și eventuale răspunsuri.

„Indiscutabil, ne aflăm în fața unei lucrări de excepțională valoare artistică, ieșită din

pana unui creator de primă mînă, situat în fruntea generației de maturitate". (Cosma, 1982 : 2).

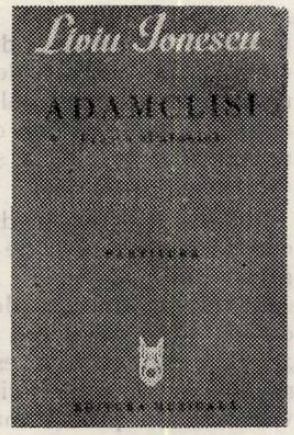
Bobancu, S., Samoilă, C., Poenaru, E. : *Calendarul de la Sarmizegetusa Regia*, București, Editura Academiei, 1980.

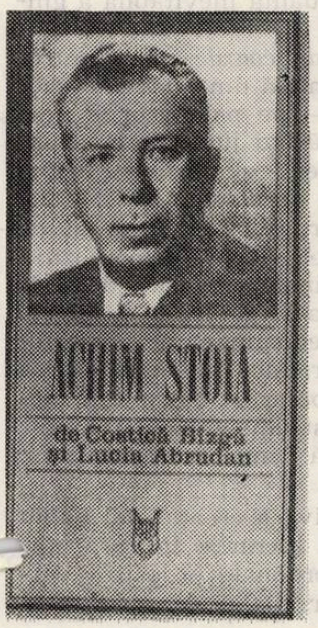
Cosma, V. : *Prime audiții românești la Timișoara*, în România Liberă, București, 8 decembrie, 1980.

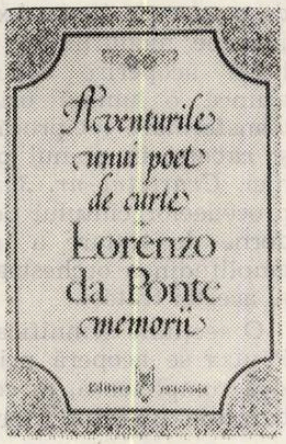
Niculescu, Șt. : *Interferențe posibile*, în „Arta", București, nr. 9—10/1980.

Vieru, A. : *Un profil luminos*, în „Ramuri", Craiova, nr. 7(205)/1981.

Noutăți editoriale



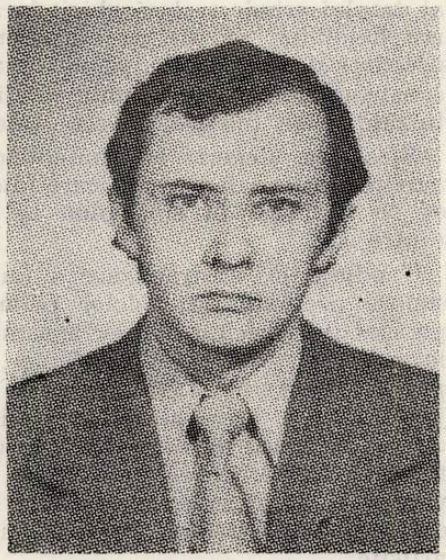




TINERI COMPOZITORI

Sabin Păutza

(1943)



Creația lui Sabin Păutza se plasează în sfera de investigație a arhetipurilor folclorice, așa cum, pe alte coordonate, o fac și lucrările lui L. Glodeanu, Mihai Moldovan sau C. D. Georgescu. Există, principial, două modalități de travaliu cu aceste arhetipuri : detectarea unor mecanisme generative în infrastructura folclorului și reiterarea lor în materiale diferite, oricît de îndepărtate de punctul de pornire (pe axa paradigmatică) sau, abstragerea acestor mecanisme și aplicarea lor pe corpusul de vocabular în miezul cărora funcționau la origine. Sabin Păutza aparține acestei din urmă categorii, nu fără, însă, a fi traversat și prima modalitate. Esența ambelor viziuni se cuprinde în ideea de joc, înțeles nu ca sursă de evenimente narative pe axa diacronicului (asumînd, între altele, și pitorescul), ci ca ferment combinatoriu, definibil în sincronie, al unor structuri de maximă disponibilitate prin natura lor intimă.

Inițial, propensiunea către ludic se manifestă la S. Păutza în interiorul unui material sonic abstract, dedus din tehnicile, oarecum impersonale, ale post-serialismului. Elocvent vorbește despre această fază partitura *Laudelor* pentru 10 instrumentiști (1972). Vocabularul ocultează structura fundamentală pe care este grefat, un colind autentic. Sintaxa sonoră — în care

regăsim, separabile sau întreţesute, heterofonia şi polifonia — este adecvată principiului variaţiunilor continue, ce crează un profil al timpului muzical de sorginte — metaforic vorbind — enesciană. Tributul plătit tradiţiei de construcţie formală se evidenţiază în alegerea structurii tripartite (încărcate de o istorie glorioasă, cultă şi folclorică), a contrastelor dinamice evidente ale secţiunilor. Infuzia de culoare „folclorică" se obţine prin modalităţile de atac ale pianului sau suflătorilor, prin reiterări incantatorii de formule ritmico-melodice simple. Aspectul de profunzime al datului arhaic se lasă ghicit în supraordonarea detaliilor, văzute ca micro-organisme deposedate de independenţă obiectuală, destinate construcţiei de subansambluri şi ansambluri tinzînd a se integra, mereu, unele în altele.

Strategia alegerii instrumentelor vizează o maximă putere de diversificare interrelaţională, de la timbrele în sine pînă la combinatoria dintre ele.

Tendinţa de abstractizare a unor fenomene sonore preluate din folclor primeşte o nouă perspectivă trecînd de la ansamblul cameral la aparatul orchestrei simfonice, în *5 piese pentru orchestră* (1975). Primul element de joncţiune cu arhetipurile muzicii populare îl constituie ideea de devenire a discursului simfonic din interogarea unor stări afective, devenite — ca şi în arta anonimă — impulsuri extra-estetice pentru ordonarea limbajului artistic.

La nivel pur muzical, proiectul devine realitate prin explorarea relaţiilor multiple între diferitele aspecte ale sintaxei sonore, aşa cum sînt ele conceptualizate teoretic de Ştefan Niculescu (omofonie de polifonii, polifonie de heterofonii, polifonie de omofonii etc.). Nucleul principal al punerii în timp îl constituie contrastul între mişcat şi static, văzut ca permanentă ondulaţie — trecere prin cele două faze a unor materiale asemănătoare.

Construcţia de ansamblu prezintă, simultan, o simetrie a alcătuirii secţiunilor şi o direcţionalitate semantică a acestora. Prima se manifestă, primordial, prin corespondenţele existente între secţiunea I şi a V-a (secţiunea I reprezentînd „expoziţia" ansamblului de mijloace cu care se operează de-a lungul întregii lucrări, a V-a aducînd „dezvoltarea" maximă a acestor materiale). A doua trăsătură se evidenţiază în saltul care se realizează — pe parcursul secţiunilor intermediare — de la prima la ultima. Armonicele de rezonanţă ale lui *Do* creează, în piesa a V-a, un coral heterofonic de certă semnificaţie catharctică a lucrării.

Conceptul de joc, deja evocat, devine emblematic pentru o întreagă secţiune — foarte importantă — a creaţiei lui Sabin Păutza. De la *Jocuri I*, pentru cvartet de coarde, (1974), ulterior orchestrat, la *Cvartetul de coarde nr. 3* (1978) şi trecînd prin *Jocuri II* (pentru orchestră de cameră), asistăm la parcurgerea unui itinerariu de convertire conceptualizată a vocabulelor şi sintagmelor folclorice, în interiorul datelor stilistice ale compozitorului, pe teritoriul rafinat al complexelor angrenaje sonore reprezentate de cvartetul de coarde şi de orchestra simfonică.

Jocuri I extrage, din „aburul" sunetelor armonice ale lui *DO*, substanţa modală ce conţine, potenţial, diverse straturi de „folclor imaginar" : scurte fragmente — autentice în sensul producerii unei anumite atmosfere — de citate folclorice, cuprinzînd jocul, balada, bocetul, colindul. Spiritul iscoditor al compozitorului evită retorica dezvoltărilor clasice, preferînd formula lapidară a juxtapunerilor pregătite de elemente contrastante. Disjuncţia faţă de tradiţie se produce prin tratarea instrumentelor cvartetului clasic în virtutea unor procedee desprinse din practica populară a cîntării pe corzi : de fapt, compoziţia este reflexul organizat al observării extrem de atente a raporturilor dintre structura ritmico-melodică şi armonică şi traducerea ei timbrală din această practică.

Extensia propusă de *Jocuri II* (cvartet de coarde şi orchestră de coarde, ca în concertele grosii ale barocului italian) este nu numai cantitativă, ci, mai ales, calitativă. Materialul extras din culegerea bartokiană celebră de „Jocuri din Bihor" este lăsat neprelucrat la nivelul articulaţiilor ritmico-melodice, dar traversează un proces mai complex — decît cel din *Jocurile* anterioare — de relaţionare a unităţilor sintactice.

Sabin Păutza este fascinat de jocul (din nou acest concept !) corzilor, de imprevizibilitatea raporturilor sunetelor organizate cu halo-ul de zgomote, exclamaţii verbale etc. ce pot însoţi cîntarea populară. Transpoziţia acesteia în interiorul orchestrei simfonice descumpăneşte obişnuinţele privind tradiţia europeană ; culoarea devine parte constituantă inevitabilă a gîndirii sonore.

În sfîrşit, *Cvartetul de coarde nr. 3* antrenează opoziţia fundamentală din muzica folclorică — *rubato/giusto* — pe parcursurile unei elaborări riguroase, depăşind juxtapunerea improvizatorică, în favoarea reliefării strategiei de punere în timp. Axa paradigmatică se sprijină pe modurile cu transpoziţie limitată de largă acoperire concret-istorică. Compoziţia aruncă o lumină originală asupra ideii de transformare reciprocă a structurilor de *giusto* şi *rubato*, în planul predominant al heterofoniei. *Cvartetul nr. 3* produce metamorfozarea procedeelor cîntului popular în modalităţi moderne de tratare a instrumentelor cu arcuş, amplitudinea orchestrală fiind rezultatul firesc al acestei tratări.

O secţiune semnificativă a creaţiei lui Sabin Păutza se acoperă prin lucrările în care muzica completează, în coordonate proprii, reverberaţiile textului literar. La acest nivel, rea-

lizările compozitorului atrag în primul rînd prin varietatea modalităților, de la muzica pentru cor *a cappella* (unde se remarcă — deja celebra — *Ofrandă copiilor lumii,* dedicată, în 1973, *Madrigalului),* la muzica vocal-simfonică și spectacolul muzical agrementat de reflexele artei cu cea mai mare deschidere către public (musical-ul *Poveste de dragoste,* comedie muzicală pentru copii, 1979).

Nocturnele, pentru soprană și orchestră (1980), remarcabilă translație sonoră a unor poezii haiku, revelează o modalitate proprie de înțelegere a legăturilor text/muzică. Economia gesturilor este primul strat, imediat sesizabil, desprins din rigoarea eliptică a poeziei japoneze. Densitatea de evenimente semnificante este al doilea, și cel mai important strat al demersului lui Păutza, ce stabilește echivalențe muzicale bogăției metaforice ale versurilor selecționate din cei mai importanți autori de haiku.

Deschisă primenirilor venite de pretutindeni, înglobînd folclorul ca pe o coordonată metaforic/funcțională, creația lui Sabin Păutza înscrie o imagine de neconfundat între împlinirile majore ale generației de compozitori căreia îi aparține.

Iancu Dumitrescu

(1944)

În muzica românească a ultimului deceniu, Iancu Dumitrescu s-a situat în zona avangardei, la confluența perspectivei autohtone de înnoire a proceselor de compoziție, cu tendințele detectate în aria europeană (și nu numai).

Teritoriul său de explorare cu predilecție este cel al interiorității sunetului, abordat — în consens, de pildă, cu fizica microparticulelor atomice — ca un domeniu autonom (și nu ca materie primă pentru alte construcții) ale cărui coordonate pot genera strategia actului componistic.

Frapează, la primul contact cu partiturile lui Iancu Dumitrescu, varietatea extremă a procedeelor (de notație sau/și de tratare a materiei sonore), ce proliferează în toate direcțiile proiectului de punere în pagină, ingeniozitatea și pertinența lor, aderența totală la scopurile urmărite.

Cantitatea (Iancu Dumitrescu a compus mult, într-un interval de timp în care alți compozitori au acoperit doar cîteva partituri) nu este semnul unei risipe în suprafață, pentru a compensa sondarea verticalității, ci efectul firesc al unui apetit ieșit din comun de a cerceta orice drum, orice potecă — oricît de neînsemnată sau neducînd nicăieri — din rețeaua vastă a universului sonor (nu neapărat numai muzical !).

Începuturile compozitorului stau sub semnul unei relative dependențe față de standardul internațional al avangardei, standard aparținînd în anii de la sfîrșitul deceniului șapte, încă, post-serialismului (în toată lărgimea cuprinderii sale).

Diacroniile, pentru pian (1967), *Metamorfoze* (1968), pentru clarinet, *Medium* (1970), pentru violoncel sau contrabas, *Multiple* (1971), pentru percuție, *Alternanțe I* și *II* (1970), pentru cvartet de coarde și... altele conturează un univers de extremă mobilitate a notației (de la complicate structuri minuțios puse în pagină, pînă la grafismele cele mai diverse), pus în slujba interogației febrile asupra valențelor instrumentale — de la cele mai „normale", la cele mai insolite, asupra principiilor generative ale formei, înțeleasă ca sumă ordonată de disponibilități și meditație despre relația compozitor-interpret în condițiile schimbării opticii despre implicarea celui din urmă în „procesul de producție" al actului sonor.

Iancu Dumitrescu încearcă să depășească — încă din această primă fază — conceptul de operă închisă, optînd pentru ideea de clasă de compoziții, de deschidere a granițelor unei lucrări către disponibilitatea înscrierii într-un lanț nesfîrșit de fenomene muzicale decurgînd unele din altele.

Varietatea preocupărilor creează o mare mobilitate a limbajului (limbajelor) folosit(e), învecinîndu-se, nu o dată, cu eclectismul de vocabular sau al principiului de structurare ; alibiul acestui eclectism îl constituie necesitatea maximă de înnoire, de forțare a limitelor obișnuitului și confortabilului.

Primii ani ai deceniului opt îl găsesc pe Iancu Dumitrescu într-o fază de cercetare a virtuților aparatului orchestral ; *Apogeum* I (1973), pentru orchestră de suflători, *Reliefuri*, pentru două orchestre și pian, (1974), *Aulodie mioritică*, pentru clarinet și orchestră, (1975) se configurează în elaborate secțiuni prin galaxiile sonorităților globale, cu impact statistic asupra percepției, prin heterofonia amplului trafic de voci ale orchestrei, prin magia sonorităților neobișnuite care primesc dimensiuni speciale la scara marelui ansamblu simfonic.

Topografia orchestrei este prospectată pe toate coordonatele orizontalității și verticalității (în *Reliefuri* este anvizajată tocmai ideea de joncțiuni posibile între diverse straturi instrumentale, pe fondul „electronic" al percuției) ; transgresarea marginilor timbrale se înrudește cu infiltrarea sugestiilor sonice obținute sintetic (vezi *Apogeum*, unde continuumul sonor „topește" diferențele specifice dintre suflători). Un domeniu predilect al compozitorului este cel al corzilor (*Aulodia* sau, piesa de mai tîrziu, *Basoreliefuri simfonice*), unde înclinația spre magia sunetului îmbracă formele cele mai surprinzătoare : binecunoscutul efect al glissandoului este reîmprospătat ca factor semantic în construcția heterofonică.

Cu ciclul *Movemur* (I — versiune princeps, pentru orice instrument de coarde, 1966 ; II — pentru violoncel, 1976 ; III — pentru violă, 1977 ; IV — pentru vioară, 1977 ; V — pentru contrabas, 1978 ; II + III + IV + V = *Movemur et sumus* — pentru ansamblu de cameră), Iancu Dumitrescu intră pe un făgaș ce, anunțat de proiectele anterioare, conține o apreciabilă extensie către zone pe care, fără discuție, nu le-a cercetat, încă, nici un muzician român. Primul strat ce se destăinuie în această muzică este cel al armonicelor de rezonanță, strat palpat în toată întinderea spectrală a punerii în vibrație a corzilor. Acesta n-ar constitui, însă, un factor decisiv de diferențiere, întrucît el reprezintă (încă) un cîmp intens parcurs de numeroși compozitori. Originalitatea lui Iancu Dumitrescu începe odată cu emiterea unui proiect ambițios de organizare fenomenologică a comunicării muzicale prin traversarea (și nu cu ajutorul) procesualităților acustice. Macroscoparea sunetului nu devine scop în sine, pentru simplul motiv că — dincolo de fascinația indiscutabilă a sonorităților — se întrezărește adevăratul scop al demersului, descoperirea ritmurilor genuine, tensiunea separată de orice retorică recognoscibilă, existente în plasma audibilului.

Perspective la Movemur, pentru cvartet de coarde, (1979) străbate spațiul istoric definit al binecunoscutei formații camerale pentru a sesiza jocul supraordonator al relațiilor ce se stabilesc în țesătura amplă, întinsă de la Do-ul liber al violoncelului la ultimele sunete posibile ale violinei.

Cu *Orion I* și *II* (1979—1980), pentru trei grupuri de percuție, Iancu Dumitrescu reia și aprofundează o preocupare mai veche a sa : fenomenologia structurilor ritmice, independentă de metrică, pulsație regulată, structuri organizatorice exterioare liberei „bătăi" a unui obiect (oarecare). Perspectiva deschisă este seducătoare, interogînd, subiacent, conștiința (dar mai ales infraconștiința) ascultătorului asupra resorturilor celor mai intime de unde răsare ritmul.

Pasărea măiastră — Omagiu lui C. Brâncuși (1979), pentru patru voci și *A doua Moira* (1980), pentru instrumente tradiționale, instrumente de suflat, corzi, joagăre, percuție și bandă intră într-o sferă unde muzicalul este, doar, una din conotațiile (culturale) posibile ale emanațiilor sonore. Plasma obținută încetează să reverbereze gînduri, concepte, sentimente etc. transplantate în „muzică", pentru a fi însăși materia primă pentru acestea, într-un spațiu, de fapt, virtual, mai degrabă, decît fizic, real.

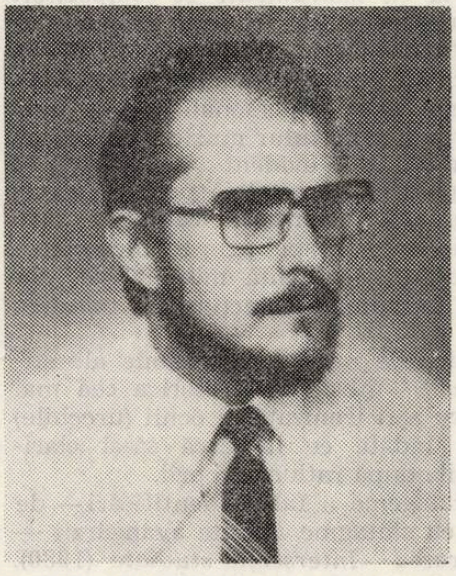
În ultimul timp, susținut de perspectivele pe care (și) le-a deschis, Iancu Dumitrescu tinde tot mai mult către depășirea sferei muzical-culturale de proveniență europeană bine definită (mai ales de ultimele două-trei secole), forțîndu-se să regăsească resorturile cele mai intime, mai „non-culturalizate" ale gestului de expresie sonoră.

Semnul exterior cel mai vizibil al acestei mișcări interioare este căutarea plină de pathos a noi surse de producție sonoră, aprofundarea mecanismelor primare de raportare umană la aceste surse. Laboratorul propriu se extinde, prin contribuția membrilor ansamblului Hyperion (pe care l-a fondat compozitorul în anul 1976), admirabilă constelație de muzicieni dornici să depășească rutina cîntatului obișnuit (și chiar neobișnuit !) la instrumentele tradiționale, dornici să găsească, alături de Iancu Dumitrescu, sursa de unde pornește drumul misterios al sunetului.

Iancu Dumitrescu este un artist necesar în muzica românească de azi ; dincolo de dimensiunea creației sale (a cărei percepere exactă o va da viitorul), el reprezintă un ferment de incitare la non-conformism, la depășirea granițelor — oricît de fluctuante — ale artizanatului cotidian. Pornit din avangardă, Iancu Dumitrescu o depășește înspre zonele descoperirii permanente.

Costin Cazaban

(1946)



În constelația tinerilor compozitori români — de fapt a celor care calcă pragul maturității — Costin Cazaban deține o poziție ce se reclamă de la o viziune foarte „secolul XX" : aceea a suspectării limbajului artistic, de orice natură, de instituționalizare, de transformare a lui în exercițiu meșteșugăresc, de unde nevoia unui meta-limbaj, care să permită distanțarea, fertilă în regenerare semantică.

Decurge, din cele spuse, o anumită strategie a gestului componistic, care se îndepărtează de organizarea din interior a cîmpului sonor, pentru a se plasa, oarecum, în afara lui, convertindu-se într-un „proces de producție" ce ordonează faptele audibile nu pentru a deveni obiecte finite, suficiente lor însile, ci virtualității ideatice pentru mînuitorii acestora (fie că se numesc „interpreți", „auditori" etc.). Manipularea „obiectelor" sonore devine exercițiu, joc (în sensul cel mai larg al cuvîntului) de posibilități, egal distribuite (sau *aproape* egal — acesta este ultimul privilegiu al „compozitorului") între producătorii de semnificație care sînt participanții la acest joc.

Direcția, aproape inevitabilă a unei atari concepții, este „teatralizarea" actului de a *compune/produce muzica*, noțiune ce trebuie înțeleasă, poate, ***Brecht sensu***, ca modalitate a distanțărilor față de materialitatea structurilor pe care se mizează : partitura, inventarul instrumentelor, într-un cuvînt, „textul" — însemn al auctorialității compozitorului.

Devenirea creației lui Costin Cazaban indică, clar, acest traiect faptic și ideatic al demersului său ; la nivelul paradigmei, ea poate fi ghicită în translarea de la universul determinărilor de vocabular de extracție postserială către spațiul atemporal, anistoric în esența sa, al armonicelor de rezonanță și sfera cuprinzînd fenomenele ce pot fi denumite, metaforic, „umbra" sunetelor, preistoria sa existențială (zgomote, gesturi-ritual fără acoperire sonică etc. etc.).

Muzica la Saint-John Perse (1972) și *Răsfrîngere în chipul meu nevăzut* (1973), scrise la puțin timp după absolvirea Conservatorului, mărturisesc o neobișnuită familiarizare cu orizontul tehnic și intelectual al muzicii contemporane ; pe de altă parte, ele se constituie în anterioriități imediate, din punct de vedere prospectiv, ale demersului lui Costin Cazaban.

Deocamdată, interesează economia maximă a gestualității, anunțînd neîncrederea programatică a compozitorului în retorica verificată (de orice tip, inclusiv a iconoclastiei, a avangardei) ; notația este minuțioasă, dar în sensul unei aure ce înconjoară emisia sonoră — foarte departe, totuși, de „efectologia", atît de *en vogue* în momentul compunerii celor două lucrări. Mai degrabă, se conturează o tentativă de a recupera producția de sunete din mrejele „execuției" rutiniere.

Interesantă este atitudinea față de sub- sau pre- textul poetic al partiturii ; C. Cazaban se distanțează, vizibil, de atitudinea comentării vag metaforice, empiric poetiza(n)te a cuvintelor. Interesul său se poartă către inventarierea fenomenologică a arsenalului semic al textului ales (diferit, pe cît posibil, de globalitatea semantică a „literaturității" sale), ce glisează, imperceptibil, în semnele auditive abstracte, la granița dintre cele două limbaje.

Eliberarea de constrîngerile unui sistem cu elocvență stilistică precisă și supraindividuală, istoricește definibil (post-serialismul) se obține în partitura, remarcabilă sub toate aspectele, numită *Zig-zag* (1974), pentru două instrumente de coarde grave. Aici, organizarea, spuneam, supraindividuală a paradigmei abdică în favoarea ascultării atente a interiorității sunetului celor două instrumente, văzută ca singura sursă de „invenție" semantică la nivelul paradigmei.

Obiectul dramaturgiei potențiale a relațiilor celor doi protagoniști îl constituie regăsirea unisonului, nu ca dat sonor precis prefigurat de un sunet comun, ci ca aflare a unui același resort intim de comunicare exterioară a exploatării microcosmosului sonic al fiecărui instrument (garanția de principiu a acestui rezultat fiind apartenența instrumentelor la aceeași familie a corzilor grave).

Rarefierea treptată a prestațiilor în cîmpul auditiv nonconformist al unei mari varietăți de tratare instrumentală este paralelă cu convertirea traficului reciproc de informații în omogenizare a perspectivei asupra unor microevenimente așezate în fața „executanților" de tactica combinatorie a compozitorului.

Naturalia (1975), pentru instrumente cu claviatură, reliefează o explicită pătrundere în interiorul sunetelor de rezonanță naturală care, însă, paradoxal (sau efect al „ironiei" autorului ?) este transplantat în țesătura instrumentelor temperate.

Costin Cazaban enunță proiectul unei tratări „din afară" a materialului acustic propus, prin apelul la surse neobișnuite de emisie sonoră, precum ceasul cu cuc, seturi de lanțuri, felurite obiecte „zornăitoare", ba chiar și o cuvertură pentru acoperirea clapelor pianului.

Non-conventionalismul fiind luat ca sursă de convenție artistică, compozitorul veghează ca el să nu redevină, pe alt plan, convențională. În acest scop, C. Cazaban își (și ne) propune o subtilă dialogare a aleatoriului cu rigoarea (infiltrată în miezul primului) ; astfel, el întinde ascultătorului o capcană, simulînd dezordinea acolo unde instaurează calculul și vice-versa. Singura șansă a ascultătorului de a profita de pe urma jocului cu care e confruntat, este să consimtă la o participare lucid sim-patetică la acesta.

C. Cazaban nu se ferește de extinderea procesualității pe care a declanșat-o la domeniul — mai conservator, mai încărcat de o istorie impersonală — al orchestrei simfonice, în *Naturalia II* (1981), pentru pian și orchestră.

Ideea de meta-limbaj subîntinde, ca modalitate concretă de lucru, mutarea unei informații cu precisă adresă semantică (înscrisă în codul său genetic de travaliul istoric) pe canale de distribuție neobișnuită. Este efectul de distanțare, descris de B. Brecht, ca fiind componenta majoră a tentativei unui artist spre împrospătare de semnificații. În muzică, E. Satie este precursorul recunoscut al unor atari „pozne" informaționale, care schimbă raporturile de înțelegere ale ascultătorului cu porțiunea din realitatea pe care (pretinde că) o cunoaște bine.

C. Cazaban asimilează strategia recuperării, primenirii limbajului prin relaționarea cu meta-limbajul realității sonore, lucrările examinate fiind mostre convingătoare în acest sens. Dar combinatoria proceselor posibile este, practic, nesfîrșită. *Antimemoria* (1977), pentru cvartet de coarde, evidențiază dialectica jocului abstract al armonicelor (corzilor libere ale instrumentelor) cu concretul citatelor din compoziții aparținînd clasicismului, romantismului sau impresionismului ; *„memoria"* acestora din urmă (însemnînd, primordial, ordonarea diacronică a lor după criterii stilistice, de filiație, de educație individuală în raport cu ele) este „bruiată" de aducerea în planul sincroniei, producînd efectul, încărcat de perplexitate, al *antimemoriei.*

Infiltrarea „teatralității" în articulațiile intime ale mecanismului muzical atinge cota cea mai înaltă — dar și cea mai inaparentă — în *Natură moartă cu instrumente și compozitori* (1978). C. Cazaban se dispensează de abordarea unor sintagme circumscrise stilistic/istoric, pentru a decanta gestul minim semantic, specific — tocmai prin impersonalizare — unei anumite porțiuni a fluxului muzical european.

Minimalismul este evident de două ori : întîi, prin separarea de estetică pe care o implică (obținerea transformării calitative prin acumulare cantitativă), apoi prin tehnica obiectuală (vocabularul are tentă minimalistă, dar aceasta este încriminată sincron cu folosirea lui).

Joaca cu ticurile imediat reperabile ale stilurilor muzicale introduce retorica cea mai ocioasă, pentru a fi ironizată în ochii (urechile) ascultătorilor îndată ce încearcă să-și clarifice contururile după rațiuni proprii.

Aceeași stratagemă a falsei identificări — de data aceasta cu sintagme afiliate avangărzii — folosește lucrarea *Intersecții studiate* (1980). Primul strat al demersului ambiguizează, ca și în alte părți, am văzut, componentele rezonanței naturale ale diferitelor sunete ; al doilea nivel propune o stratificare sintactică ordonatoare, care este, însă, contrazisă în permanență de „dezordinea" simulată a punerii în pagină.

În mod declarat, Costin Cazaban ajunge la teatrul instrumental prin cea mai recentă producție a sa, *Notorius* (1982). Scenariul indică frecventarea teatrului absurd, atît, însă, cît este necesar pentru a tulbura obișnuințele noastre despre muzicienii aflați pe podium.

Surpriza nu vine atît din insolitul situațiilor (interogînd asupra legitimității statutelor fixe ale executanților, personalului de serviciu al unei săli de concert, public etc.), cît din negarea, în fiecare moment al „actelor scenice", a comodității noastre de a afla „profunzimi" facile, facilități anulate de „profunzimea" zestrei noastre culturale.

Ultima afirmație poate fi considerată, eventual, emblematică pentru toată producția componistică a lui Costin Cazaban ; posedînd știința interogațiilor, el se (ne) plasează într-o incertitudine fecundă ; este o garanție a calității prospective a artei.

Fred POPOVICI

Viața muzicală

Tihon Hrennikov —Cristian Brâncuși

Fără îndoială prezența unui compozitor pe podiumul de concert (compozitor ce-și execută la pian propriul concert) este un indiscutabil eveniment astăzi, acum cînd delimitarea creator-interpret este tot mai accentuată. Epoca Bach — Liszt — Paganini — Prokofiev pare să fi apus aproape complet, creatorul modern găsind tot mai puțin timp pentru a face față dublei solicitări, aceea de compozitor și instrumentist. Iată de ce apariția compozitorului și pianistului Tihon Hrennikov pe afișul simfonicului de la Radio a stîrnit curiozitatea multor melomani bucureșteni care s-au grăbit să se instaleze în scaunele frumoasei săli a Radioteleviziunii pentru a urmări dubla performanță a reputatului muzician sovietic, ajuns la vîrsta deplinei maturități. Hrennikov ne-a propus spre audiție *Concertul nr. 2* al său pentru pian și orchestră (lucrare scrisă cu cîțiva ani în urmă). Continuînd tradiția bine definită deja în muzica sovietică a stilului concertant al neoclasicismului prokofievian, concertul lui Hrennikov se dovedește a fi o muzică bine construită, echilibrată, autorul încercînd să creeze aici o nouă dimensiune a relației solist-orchestră. Dacă concertul romantic pune în dialog cei doi parteneri (sau îi opune într-un conflict tensionat), lucrarea audiată încearcă o frecventă detașare solistică a pianului, izolat într-un fel de cadențe (mai degrabă momente pur solistice), prelungite, care creează prin contrast cu momentele obișnuite (suprapunerea solistului peste orchestră), situații timbrale și muzicale aparte. Scriitura știmei solistice este cel mai adeseori virtuoză, strălucitoare, punînd în relief și abilitatea tehnică (alături de concepția muzicală firesc adecvată) a pianistului Hrennikov care se demonstrează a fi un autentic produs al remarcabilei școli instrumentale sovietice.

Irina Odăgescu-Țuțuianu ne-a oferit un nou prilej de a-i asculta pagini din creația sa *(Improvizații dramatice)*, creație tot mai mult apreciată în țară și peste hotare. Lucrarea audiată a fost primită cu multă căldură de publicul care a sesizat sinceritatea trăirilor emoționale prezente în partitură, arcuirea arhitectonică precisă, coloristica timbrală.

Dirijorul Cristian Brâncuși s-a dovedit a fi nu numai un atent și discret partener în concertul de pian dar și un tălmăcitor subtil al intențiilor nuanțate ale autoarei *Bătăliei cu facle*. Și tot Cristian Brâncuși a ținut să ne confirme ținuta sa artistică de prestanță în partea a doua unde, evitînd cu bună știință rețeta sigură a succesului (a se citi *Simfonia Destinului, Patetica, Simfonia I* de Brahms etc. lucrări indiscutabil excepționale dar atît de programate și răsprogramate încît mai că nu facem alergie numai cînd auzim că din nou vor fi interpretate de X sau Y !) a optat pentru o muzică sobră, nespectaculoasă dar cu nimic inferioară valoric. Sub bagheta sa precisă, cu calm și detașare, demonstrînd exactitate în gîndire, atenție la detaliu dar și perspectiva construcției de ansamblu, tînărul șef de orchestră ne-a oferit un Haydn *(Simfonia „Oxford")* pur sub raport stilistic și sensibil sub raport muzical. Orchestra Radioteleviziunii a răspuns cu promptitudine solicitărilor unui program de loc comod arătîndu-se tot mai sudată, mai închegată într-o formulă întinerită, proaspătă.

Dan BUCIU

Simfonia concertantă nr. 2 de Dumitru Bughici

În mai toate lucrările lui Dumitru Bughici se simte gustul compozitorului pentru amploare muzicală, ținînd de argumente ale formei, ale limbajului. Este așadar un dat, cultivat cu profesionalitate și aș putea să spun că amploarea creației semnate de foarte laboriosul compozitor este tot un semn al acestui gust, în lista opusurilor sale predominînd lucrările instrumentale, cu toate că nici muzica corală sau vocal-simfonică nu lipsește. Varietatea impresionantă, dictînd un ambitus extrem de bogat pentru partiturile înscrise în același gen, nu ocolește însă descoperirea structurii liricodramatice a compozitorului, servită cu vaste cunoștințe și cu tehnici pe alocuri modale, uneori tonale, venind din muzica de jazz etc. Legate de *Simfonia concertantă nr. 2* pentru flaut, oboi, clarinet, fagot, orchestră de coarde

și percuție, gîndurile compozitorului ne atrag atenția că partitura este rezultatul dorinței de a elabora o lucrare monumentală, urmare a *Simfoniei concertante nr. 1*, pentru cvartet de coarde și orchestră, scrisă între anii 1979—1980.

Întregul ciclu este în fapt repartizat în trei articulații, dintre care primele două au și fost aduse la cunoștința publicului. Este semnificativ apoi, că tematica circulă prin toate secțiunile, în ceea ce privește această a doua simfonie caracterul liric meditativ și uneori tenta dramatică fiind definitorii. *Preludiul* Simfoniei a doua se deschide cu un choral de corzi și o cadență a flautului solist, cumpănită de vioara primă din orchestră. Un accent dramatic, cu tobă mică, amplifică desfășurarea, făcînd loc fagotului solist. Ideea unică a preludiului este reluată, suprapusă cu soliștii. Desigur că vine și rîndul clarinetului solist, nuanța generală parcă înseninîndu-se, surprizele întrerupînd-o pe alocuri, printre acestea aflîndu-se „cochetării" tipice suflătorilor. Ultimele măsuri ale preludiului deschid parcă poarta *Scherzo*-ului, cu vioiciunea specifică, ecourile muzicii trubadurești fiind acum ritmate nervos, jazzistic. Travaliul este predominant polifonic, cu teme pregnante, precum și cu complemente tematice desfășurîndu-se riguros.

În trioul acestei părți se amintește choralul din preludiu, mișcîndu-se acum în pași cadențiali. La reluarea scherzo-ului, mari modificări dispersează blocurile, împrăștiind parcă tot ce se concentrase, pregătind terenul pentru următoarea secțiune, *Passacaglia*, construită cu o idee evocatoare.

De la început, variațiunile instrumentale se schimbă cu rapiditate, forfecînd tema, tempourile și metrica devenind foarte mobile. Pe undeva, decupat din noul material, se aude choralul, anunțînd expoziția de fugă ce urmează. Ca o coroană, ideea ciclică a simfoniei deschide și încheie polifonia, construită cu sonorități ample, în registrele înalte ale instrumentelor. Un marș scurt pregătește noi cadențe, ultimele cuvinte ale pasacagliei fiind rostite tot prin intermediul misteriosului choral, acum îmbrăcat parcă în hainele cele mai senine, mai pure.

Așteptatul *Rondo* final are un refren cu contur folcloric, iar pașii marșului schițați mai înainte devin acum legea mișcării. Fagotul este învestit cu rolul de a frîna forțele dezlănțuite, reîntorcîndu-ne pe făgașul choralului intim. Parcă în confruntare cu marșul, acesta din urmă lasă totuși drum liber măreției intime din ultimele pagini, unde, la fel ca și pînă acum, putem urmări intenția compozitorului de a evidenția, colorat, armonic și orchestral, expresia, bazată pe tehnici specifice instrumentelor soliste, în forme care s-au bucurat mai puțin de atenția compozitorului. Îmbogățind genul muzicii concertante, cu o lucrare deosebit de valoroasă, Dumitru Bughici ne-a trezit interesul, cu această a doua articulație din ciclul intenționat, pentru ultima parte, care probabil că nu va întîrzia să fie adusă la cunoștința publicului. Prezentată în ciclul „Lucrări concertante românești" de Filarmonica bucureșteană, *Simfonia concertantă nr. 2* de Dumitru Bughici s-a bucurat de o susținere pasionată și rafinată din partea dirijorului Emanuel Elenescu și a soliștilor Nicolae Maxim, Mihai Elena, Aurelian Octav Popa și Mihai Tănăsilă.

Anton DOGARU

Paul Popescu—Theodor Drăgulescu —Gabriel Amiraș

Am mai vorbit despre consecvența primei audiții în aparițiile dirijorale ale lui Paul Popescu, în fruntea Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Iată-l acum semnînd cu toată autoritatea o versiune captivantă a poemului *Ad pacem* de Theodor Drăgulescu. Compozitorul, interesat aici de o denotație elocventă, asociază cu măiestrie gestul afectiv cu cel muzical, le echivalează în semnificație. „Copiilor cărora le-a fost furată viața", cum se exprimă plastic autorul, li se resuscită amintirea într-un mod participativ, către care converg contururile melodice adecvate, culorile armonice, timbre, registre. Tensiunea constantă este bine sprijinită de voința componistică, Theodor Drăgulescu amînă relaxarea, ce este adusă apoi de o a doua secțiune, deloc decorativă, goală de conținut, din contra, populînd liniștea cu intervenții mixate interesant (flaut și harpă, de exemplu, la un moment dat) apoi cu solo-uri (de clarinet, de vioară). Planul ritmic este coerent, element de seamă în construcție, în prima parte, celulele circulă cu precizie, punctînd culminațiile relative. Cele două stări juxtapuse sînt, fiecare, servite de imaginație și crez, apoi balanța pe care o constituie se armonizează în subînțeles, în echilibrul compensativ.

Gabriel Amiraș este o personalitate diversă a pianisticii românești, foarte activ, afișînd un registru stilistic deosebit de variat. Bartok, Enescu, Ravel dar și Brahms și Beethoven îi sînt mereu la îndemînă, mereu în deplinătatea mijloacelor solicitate dar și în înțelesul adînc al partiturilor, al conjuncturii istorice a stilurilor. În *Concertul nr. 1* de Beethoven, Gabriel Amiraș nu restituie celebra partitură fără a-i da o culoare originală. Pentru el, Beethoven de tinerețe nu este nici mozartian, nici citit prin prisma creației ulterioare. Este o muzică de timbre, de evidențiere a amănuntului, de singularizare a cîte unei idei din fluxul nesecat juvenil. Și vigoarea beethoveniană și, cu atît mai mult, grația rococo-ului sînt mai puțin importante pentru solistul concertului la care ne referim. Ceea ce primează, și ceea ce apreciem și noi cu deosebire, este noutatea, un „altfel" care transgresează epoca, în și prin detaliile scriiturii. Versiunea, coerentă în dezinvoltura detaliului și în izolarea cu finețe a evaziunilor stilistice, s-a acomodat cel mai bine

părții secunde, unde spiritul de pătrundere al lui Gabriel Amiraș s-a exersat asupra unui text de mare profunzime. Întreaga evoluție a pianistului are o atractivitate specială, din modul în care îmbină spontaneitatea cu evidența abordării la nivel intelectiv a textului.

Prezențele dirijorului Paul Popescu nu sînt adesea salutate cum merită. Se vorbește desigur despre profesionalismul său, despre repertoriul înscris într-o remarcabilă deschidere stilistică, despre abordarea unor partituri impozante, uneori mai puțin cîntate. Aș reaminti însă că Paul Popescu este un dirijor de mare talent și probitate, capabil să însufletească ansamblul orchestral, să-l diriguiască pe planuri vaste, în interpretări originale, solid argumentate. Așa s-a întîmplat acum cu *Simfonia a IX-a* de Schubert, cu „lungimile" ei, care nu sînt „divine", cum spune Schumann, decît dacă sînt decupate dirijoral cu intuiție și simț al perspectivei. Cu economia sa de gesturi bine cunoscută, Paul Popescu are o specială atenție către arhitectonică, unde, desigur, primul cuvînt îl are profesionalismul expert în schimbările metrice și tempo, leagă episoadele, lăsînd totuși, mai ales aici se vedea asta, parantezele să respire, să se dezvolte în ceea ce au propriu de comunicat. Apoi, dirijorul se acomodează pe parcurs stării de spirit a ansamblului, o corectează. Așa s-a realizat, din mers, echilibrul partidelor, suflătorii „acordîndu-se" treptat expresivității coardelor. Partea a II-a a avut o concentrare maximă, fără precipitare de tempo, s-a „rotit" convingător în jurul solo-urilor de oboi (admirabil Lazăr Augustin Betea).

Sub bagheta lui Paul Popescu, „inspiratul" Schubert este un logician al muzicii, un constructor subtil, fără să-și piardă cu nimic poezia ce este tradițional asociată în primul rînd muzicii sale.

Costin CAZABAN

Premieră la Opera Română

Cea dintîi problemă pe care o ridica recenta premieră a Operei Române — singura de fapt în această stagiune — privește alcătuirea ansamblului repertorial. Dacă în domeniul repertoriului romantic consemnăm prezența mai numeroasă a lucrărilor italiene, franceze și germane, numărul lor precumpănind față de teatrul muzical clasic, în acțiunea de cunoaștere a muzicii secolului XX actuala stagiune se prezintă mult sub nivelul necesităților curente. În istoria ultimului deceniu, au fost prezentate cîteva lucrări contemporane, de la *Pelléas și Melisande* de Debussy, *Ora spaniolă* de Ravel, pînă la *Albert Hering* de Britten. Puțin, totuși interesant. Am remarcat cu destulă nemulțumire că asemenea titluri, ca și altele înscrise mai de mult în repertoriul Operei Române (cum ar fi *Logodna la mănăstire* de Prokofiev) au fost destul de lesnicios „uitate", preferîndu-se rularea unor lucrări cu succes verificat la public (*Rigoletto, Traviata, Cavalleria rusticana...*) în locul unei lupte mai insistente pentru impunerea muzicii mai rar cîntate. În aceste condiții, teatrul muzical contemporan — excepție făcînd cîteva partituri originale — a devenit o regretabilă absență, fapt care nu are nici o perspectivă în modelarea gustului publicului și în lărgirea orizontului său estetic. Remarcam asemenea situații, tocmai înaintea unei inițiative din partea colectivului, de a-și îmbogăți preocupările prin montarea unei opere care poartă ca dată a creației mondiale, la Roma, anul 1961 — *Vedere de pe pod* de Renzo Rossellini. Salutînd ideea în sine, se ivea totuși întrebarea : de ce această lucrare și nu una dintre partiturile definitorii pentru secolul XX (Alban Berg, Janacek, Menotti etc.) ? Ne aduce într-adevăr partitura lui Rossellini semnul înnoirilor, are date corespunzătoare unei alte concepții despre teatrul muzical ? Din păcate, impresia primei ascultări a lucrării nu completează pozitiv asemenea întrebări, ci dimpotrivă, nedumerește. Nu ne îndoim că Renzo Rossellini și-a cîștigat în lumea muzicală merite, dar acestea par a se îndrepta mai mult spre creația destinată orchestrei (să ne amintim că dirijorul Bernardino Molinari îi prezentase și la București, încă din 1939, un poem simfonic, intitulat *Canto di Palude)* și spre cea de ilustrație muzicală a filmului. Numeroasele sale creații destinate scenei de operă nu și-au pledat încă valoarea, cel puțin la nivelul lucrărilor colegului său de generație și orientare stilistică, Gian Carlo Menotti. În aceste condiții, este utilă, necesară, preluarea acestei *Vederi de pe pod* ?

În intenția compozitorului, apelarea la cunoscuta dramă a lui Arthur Miller vădea dorința de a exploata un subiect cu puternice stări conflictuale, pe plan psihologic și social. În ansamblu, regăsim astfel orientări care au fost adesea prezente și în cele mai bune producții veriste. Modelul muzical este, ca stil al melosului și lume armonică, cel verist, puțin modernizat prin viziunea unui Respighi. Dar ceea ce lipsește — și desigur nedumerește — este combinarea unui stil extrem de teatral cu soluții de desfășurare care estompează tocmai acest efect, avînd ca rezultat o parcurgere lipsită de teatralitate a dramei. Un text extrem de extins nu permite decît încercarea de declamare melodică a lui, dar nu lasă spațiul prelucrării muzicale specifice operei tradiționale (căci nu poate fi vorba de ideea unui teatru muzical modern în maniera adoptată de Rossellini). Peste această tramă vocală se așterne un flux sonor — orchestra — care prin timbralitate și densitate, acoperă tot ce se mai poate auzi din replici, creînd o atmosferă cenușie, fără relief și, bineînțeles, departe de efectul expresiv al piesei de teatru inspiratoare. Dacă un spectator vine la această operă convins că va asista la o creație contemporană, dezorientarea sa va fi poate efectul cel mai sigur, la aceasta adăugîndu-se și rezultatul îndepărtării de operă în general, de cea a veacului nostru în special.

Probabil tocmai simțind, în timpul pregătirii, că lucrarea are destul de puține argumente convingătoare, întreg colectivul care a asigurat premiera a depus eforturi deosebite. Direcționarea acestor efor-

turi, chiar dacă nu are același sens, merită a fi apreciată pentru dorința evidentă de a place. Regizorul Hero Lupescu a fost poate cel mai atras de opera lui Rossellini (sau de piesa lui Miller ?), încercînd să obțină teatralitatea necesară de la interpreții cu care a lucrat. Se interpune însă, între intenții și rezultat, o anumită manieră proprie de a aborda spectacolul de operă în care îndrăzneala și convenția se îmbină. Îndrăzneala surprinde prin grotesc (mașina de gunoi care ridică cadavrul lui Eddie Carbone) sau prin discrepanță muzicală (inserarea unei secvențe de muzică ușoară, jazz, în textul muzical original), fără a îmbogăți latura convențională. Iar jocul interpreților merge pe maniera romantică, chiar și în momentele de „mobilare" a unor pasaje orchestrale, îngroșînd liniile dramatice sau mai bine-zis suplinind ceea ce nu se aude de pe scenă. Ideea de a plasa microfoane, pentru amplificarea vocilor și depășirea cortinei orchestrale, ne-a adus aminte de spectacolele de operă de la Arenele Romane, unde vocile apăreau, distorsionau și dispăreau în funcție de distanța proximă față de microfon. Sala Operei Române nu are aparatura Sălii mari a Palatului, pentru a amplifica fără accidente un spectacol, iar prezența microfoanelor ne apare ca un vot de blam adresat cîntăreților.

În decorurile complicate și mizere totodată ale Hristofeniei Cazacu, poate gîndite pentru o altă desfășurare scenică decît cea la care am asistat (în care folosirea spațiului nu corespunde cu cadrul extrem de larg), distribuția premierei a luptat cu toate mijloacele pentru a-și cîștiga spectatorii, ceea ce n-a reușit decît parțial. În primul rînd pentru că nu toți cei aleși păreau puși în cea mai avantajoasă situație. Elena Simionescu (Beatrice) cîntă într-un registru care nu îi convine, Elena Grigorescu (Catherine) își forțează glasul, dramatizînd mai mult decît își poate permite fără riscuri, Florin Diaconescu face eforturi pentru a compune muzical și actoricește un personaj neconvingător iar Nicolae Constantinescu își asumă rolul unui prezentator (Alfieri) care nu participă la dramă, invitînd publicul la aceeași detașare, în detrimentul spectacolului. În acest context, Marcel Roșca (Eddie Carbone) surprinde prin lăudabilele sale intenții în construirea personajului central, neprecupețind nici un efort fizic și muzical. De aici și pînă la o autentică creație, chiar dacă uneori ne-a impresionat, este însă o cale destul de lungă, ce trebuie parcursă ținînd seama de un minim de experiență scenică și solistică pentru formarea mijloacelor profesionale. Lui Carol Litvin i-a revenit misiunea destul de ingrată de a conduce întreg spectacolul, luptînd cu dificultățile muzicale semnalate, căutînd (și nereușind) să realizeze un acord între soliști și orchestră. Ceea ce a făcut, prin ponderea ansamblului și menajarea vocilor, a fost poate maximum din ceea ce se putea obține în condițiile date. Remarcînd aceste elemente care nu au contribuit la entuziasmul dorit de creatorii premierei bucureștene, subliniem încă o dată seriozitatea muncii și bunele intenții. Sînt cerințe esențiale pentru lansarea unei lucrări, nu însă și singurele. Mai trebuie ca lucrarea respectivă să aibă în ea forța vitală pentru a trăi. *Vedere de pe pod* a lui Renzo Rossellini rămîne, în acest sens, o intenție de care ne îndoim că avea nevoie Opera Română sau publicul nostru.

Grigore CONSTANTINESCU

Concerte educative la Filarmonică

Despre succesul concertelor educative pentru elevi, concerte desfășurate duminica la Filarmonică, au vorbit elocvent cele cîteva zeci de auditori peste disponibilul de locuri al sălii. Este îmbucurător să constați, într-un timp în care numărul spectatorilor concertelor obișnuite se subțiază îngrijorător — și asta ar trebui să dea de gîndit organizatorilor programelor și celor care susțin direct organizarea lor — este îmbucurător, spuneam, să constați că un public tînăr și foarte tînăr este dornic să asculte muzică și, ceea ce ni se pare mai important, să dorească a o înțelege, a-i descifra resorturile intime.

Dificilă misiunea de a reedita cu mijloace proprii „Serialului" Bernstein, dar nu imposibil de realizat. Au demonstrat-o cei doi tineri și înzestrați dirijori ai orchestrelor Liceului de artă „George Enescu", Petru Andriesei și Nicolae Racu. Două stiluri dirijorale și două temperamente diferite dar aceeași seriozitate în alcătuirea și realizarea programelor.

Ultimul concert-lecție — cu tema „Poemul Simfonic și Concertul instrumental", l-a avut ca dirijor și agreabil comentator pe Nicolae Racu. Explicații concise — uneori puțin prea concise — exemplificări la pian, mici fragmente orchestrale bine alese, au căutat să puncteze cîteva idei mai generale (despre expresia muzicală, despre teme etc.) sau momente în evoluția genului respectiv, pregătind, atît cît îngăduia timpul, audiția propriu-zisă.

Fără a scădea, desigur, ținuta prezentării, am fi dorit în unele cazuri, folosirea unui limbaj mai apropiat de înțelegerea și cunoștințele micilor ascultători.

Tot aici ne exprimăm speranța că reluarea într-o viitoare stagiune a acestui ciclu de concerte educative va putea permite adîncirea unora dintre ideile teoretice abia schițate acum.

Dacă în aspectul de lecție al acestei ultime întîlniri am avut de făcut unele mici observații, în ceea ce privește muzica propriu-zisă, numai cuvinte de laudă. O orchestră bine sudată, în special în compartimentul corzilor, uneori remarcabile, cu partidele de suflători bine puse la punct (cunoaștem dificultățile alămurilor și în orchestre profesioniste), o orchestră știind să dialogheze discret dar expresiv cu pianul în beethovenianul *Concert în re minor* de Mozart, o orchestră care știe să redea puritatea sonoră a *Anotimpurilor* lui Vivaldi și echilibrul sonor al uneia din foarte pretențioasele partituri pentru orchestră care este poemul simfonic *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas.

Să amintim, bineînțeles, la reușita concertului și aportul celor trei soliști : violonistul Emil Stegar, în *Balada* de Ciprian Porumbescu, muzical, dar cu un sunet ce mai trebuie lucrat, împlinit, violonista Car-

men Daniela Cazacu, precisă și tehnică în *Iarna* din *Anotimpurile* de Vivaldi și în sfîrșit, cu o notă aparte, pianistul Racz Aladar, dovedind în partea I a *Concertului în re minor* de Mozart, o personalitate bine conturată pentru vîrsta sa (este elev în clasa a IX-a) sobru și interiorizat, preocupat mereu de căutarea sunetului de excepție. Oricum, trei apariții notabile într-un concert de frumoasă ținută, concert ce a demonstrat pe deplin faptul că dispunem de mari resurse interpretative și mai ales, revenind la ideea de început, de cîtă nevoie de muzică au tinerii.

Un adevărat concert pledoarie.

Valentin PETCULESCU

Numitor comun — tinerețea

Să-mi fie iertat titlul, puțin cam... jurnalistic, dar concertul Orchestrei de Studio a Radioteleviziunii din seara zilei de 24 februarie s-a desfășurat efectiv sub semnul tinereții ; dirijor (Theodor Romașcanu), solistă (organista Ursula Philippi-Coponi), ambii neajunși la vîrsta de 30 de ani, precum și lucrările (semnate la 27 de ani de Paul Constantinescu, la 24 de ani de Haydn și la 16 ani de Mendelssohn-Bartholdy), totul a fost o demonstrație a prospețimii, a elanului juvenil care a dominat întreaga manifestare muzicală. Iată un adevărat act de curaj într-o perioadă în care există moda ca, cu cît ești mai tînăr, să abordezi lucrări cît mai pretențioase, mai mature, căutînd să demonstrezi că la vîrsta de douăzeci și ceva de ani muzica nu mai are secrete pentru tine. Iată deci cum un dirijor și o solistă au avut îndrăzneala să cînte muzică... tînără, pe măsura vîrstei lor. Și lucrul acesta le-a reușit pe deplin.

Este bine să ne amintim că Paul Constantinescu nu este numai autorul *Concertului de pian* sau al *Nunții în Carpați (Jocurile românești* prezentate cu nerv și cu vervă pe Theodor Romașcanu sînt colorate, atrăgătoare chiar dacă nu conțin subtilitățile modale ale *Triplului Concert)* sau că Mendelssohn-Bartholdy nu a scris numai trei simfonii — *Scoțiana, Italiana* și *Reforma* (mereu prezente pe afișe) ci și această plăcută *Simfonie I*, care, pentru majoritatea celor din sală, a fost o primă audiție absolută, constituind o agreabilă surpriză (se pare că lucrarea nu a mai figurat pe un afiș bucureștean de peste jumătate de secol !). În fine, poate că este bine să ne mai amintim că Haydn nu a scris numai *Londonezele* sau *Creațiunea,* că a avut un demaraj mai dificil, mai complicat, la intersecția a două epoci muzicale diferite, baroc și clasicism, perioadă în care limpezirile stilistice puteau da naștere și la experiențe muzicale mai puțin fericite, mai puțin valoroase. Nu este ușor pionieratul, și de aceea chiar pentru o realizare atît de neconvingătoare cum este acest concert de orgă trebuie să-l stimăm și să-l prețuim pe Haydn, pe acest temerar (dar blajin) muzician care a știut să sintetizeze noul, să pescuiască adevărul în apele tulburi ale celor două mari fluvii numite baroc și clasicism ce se intersectau în mijlocul secolului al XVIII-lea.

Ursula Philippi-Coponi a optat pentru o registrație discretă, fără reliefuri timbrale spectaculoase care, este drept, s-a potrivit acestei muzici plate, egale a concertului. O registrație mai bogată ar fi stîrnit mai mult interes sonor dar, mă întreb, ar fi fost asimilată organic de partitură ? Cît despre Theodor Romașcanu putem afirma faptul că ne aflăm în fața unui real talent al baghetei. Prestația sa este sobră dar fără ostentația sobrietății, este precisă dar nu rigidă, este temperamentală dar fără exagerări (care se „poartă"), este elaborată fără a fi seacă. Prezența lui Theodor Romașcanu ne-a dat impresia firescului, a naturalului, așa cum de altfel a sunat și muzica pe care a construit-o cu destul de multă trudă în colaborare cu o orchestră pe nedrept vitregită de tot felul de „tare" administrative. Este păcat că, decimată, Orchestra de Studio a ajuns o umbră a unui colectiv artistic care altădată avea prestanță, consistență. La formula actuală ea a dat tot ce se poate (adică nu prea mult) reușind în general să-și depășească subcondiția artistică în care, nu din vina ei, se zbate. Cu puțin ajutor administrativ (a se citi un număr rezonabil de membri) ar putea redeveni o prezență de ținută în peisajul muzical bucureștean. I-o dorim, așa cum dorim o reîntîlnire cu tînărul dirijor Theodor Romașcanu a cărui evoluție o așteptăm cu firesc interes.

Dan BUCIU

Medalion Doru Popovici

Circumscrisă seriei de portrete componistice dedicate maeștrilor creației muzicale românești, inițiată de Filarmonica „George Enescu" în colaborare cu Uniunea Compozitorilor, seara omagială Doru Popovici a propus unei numeroase asistențe reîntîlnirea, într-o atmosferă sărbătorească, cu muzica uneia dintre personalitățile care prin opera sa contribuie substanțial la definirea școlii muzicale naționale. Important este ca un asemenea demers organizatoric să prilejuiască contactul cu cît mai multe din preocupările compozitorului portretizat.

Această problemă și-a găsit o rezolvare fericită, astfel încît lucrările selectate, unele propuse spre reascultare, altele în primă audiție, au punctat personalitatea unui muzician aflat în permanent dialog cu o lume complexă căreia nu-i pune întrebări ci îi oferă soluții, răspunsuri posibile. Crescut pe solul acestei insule de latinitate străjuită de cele două porți prin care spiritul românesc a pătruns atît în lumea Orientului cît și a Occidentului, asimilîndu-le într-un mod original, Doru Popovici este unul dintre exponenții acestui „neam cîntăreț", înzestrat cu o viziune integratoare, cu o flacără vie, înnobilîndu-și drumul prin căldura pe care o degajă.

Temperament prometeic, consecvent în aflarea celor mai proprii modalități de exteriorizare a intensității afective cu care este investit sufletul său, Doru Popovici scrie o muzică dedicată oamenilor — mi-

racolul evoluției materiei — cărora natura le-a dăruit sunetul pentru ca aceștia să creeze muzica. Umanismul muzicii lui este o componentă fundamentală care se manifestă dincolo de diferitele genuri, forme, tehnici de compoziție abordate, constituind elementul unificator al unei creații deopotrivă fecundă și diversă.

Descoperirea caracterului unei muzici este un act de maximă esențializare, de evaluare care poate reprezenta prima etapă dintr-o posibilă analiză generativistă a lucrării respective. Nu este locul pentru o investigație oricît de sumară a opusurilor prezentate în acest concert omagial, dar surprinzînd caracterul lor vom releva o parte din preocupările compozitorului precum și sursele muzicii sale, fie propriu-zis muzicale, fie extramuzicale. Doru Popovici a compus o serie de lucrări cu caracter manifest, categorie reprezentată în concert de *Muzică funebră pentru vioară și pian* — În memoria victimelor de la Auschwitz, și de *Patru cîntece antirăzboinice* pe versurile lui Nicolae Labiș.

Deschiderea spre Orient, asimilarea culturii muzicale bizantine și a folclorului autohton este măiestrit concretizată în *Trio pentru vioară, violoncel și pian.* Compusă acum trei decenii, *Suita bacoviană* trădează sensibilitatea artistului la formele frumosului poetic, transfigurate prin harul muzicianului în adevărate bijuterii poetico-muzicale. Format la școala muzicii culte europene, Doru Popovici stăpînește tiparele clasice precum și modalitățile de proliferare dialectică a unui material tematic printr-o tratare severă, constructivistă. În acest sens cvintetul *Omagiu lui Țuculescu* este o lucrare reprezentativă. Altruismul compozitorului pătrunde în întreaga sa operă. Omagiind o serie de personalități din cultura națională și universală, Doru Popovici afirmă respectul său pentru adevăr, pentru frumos, asociindu-se demersurilor benefice, aspirațiilor nobile ale înaintașilor cărora le dedică lucrări remarcabile : *Omagiu lui George Enescu, Omagiu lui Eugenio Montale, Omagiu lui Țuculescu.* „Un om nu poate cînta și urî în același timp" — este aserțiunea compozitorului, de fapt profesiunea lui de credință. Și sufletul lui Doru Popovici cîntă în permanență, aidoma unei coarde sensibile care vibrează la contactul cu lumea înconjurătoare. Această perpetuă stare de vibrație, totala deschidere a unui suflet spre sufletul tuturor oamenilor reprezintă în ultimă instanță vocația creatorului autentic.

Lucrările care au răsunat cu ocazia acestui medalion sînt opusuri de referință în creația contemporană românească tocmai pentru că au forța de a-și impune mesajul, de a mobiliza întreaga ființă a ascultătorului. Ireproșabilă prestația celor datorită cărora muzica a prins viață : Adina Iurașcu, Martha Kessler, Marieta Leonte, Mircea Opreanu, Radu Paraschiv, Gheorghe Moțatu, Florian Popa, corul Madrigal.

Aflat, după cum se exprima maestrul Marin Constantin „la răscrucea veacului personal", compozitorul își arcuiește creația în trecut spre culmile muzicii noastre culte și tradiționale și în viitor spre năzuințele noastre, ale tuturor.

Liviu DĂNCEANU

Pianistul norvegian Kjell Baekkelund

Lucrările muzicale intrate de mult în circuitul mondial al valorilor au devenit desigur un bun al tuturor. Naționalitatea compozitorului cu cea a interpretului găsesc punctul de interferență în universalitatea ideilor. Dar și mai interesant apare aspectul, atunci cînd interpretul este mesagerul culturii grupului etnic căreia îi aparține. Interesant, deoarece în asemenea situații crește coeficientul autenticității. Acest gînd l-am avut văzînd pe afișul de concert al Radioteleviziunii numele pianistului norvegian Kjell Baekkelund care, alături de Orchestra simfonică, dirijată de Radu Zvorișteanu, urma să interpreteze *Concertul pentru pian și orchestră în la minor op. 16* de Edvard Grieg.

Desigur, există și excepții de la regulă, dar în cazul nostru regula a fost confirmată. Kjell Baekkelund este un fin muzician ce știe să dezvăluie latențele originale ale muzicii poporului său. O asemenea atitudine în interpretarea *Concertului pentru pian* de Grieg a scos la iveală o față nouă a lucrării, poate necunoscută publicului nostru, estompînd totodată influențele romantismului german care, la acea vreme, pătrunseseră inerent în creația compozitorului. Putem spune că în interpretare a primat ideea estetică ce s-a născut din interferența spiritului elevat al interpretului cu cel al compozitorului pe un fond cultural ce aparține etniei. Iar noi știm că preferințele auditoriului se îndreaptă deseori spre comunicarea spirituală care în cazul nostru a fost puternică, deși, pentru unii, prezența temperamentului nordic nu a însemnat acea emanație de căldură romantică cu care publicul este obișnuit datorită altor interpretări, cu siguranță mai departe de adevăr. Acest fapt nu a atenuat cu nimic succesul pianistului care s-a datorat în mare măsură autenticității. Fără îndoială instrumentistul virtuoz a fost suplinit de muzicianul rafinat.

Tot o muzică în esență romantică, interpretată mai puțin romantic de către dirijorul Radu Zvorișteanu care s-a arătat prea preocupat de rezolvarea tehnică a partiturilor, a fost prezentă în programul concertului prin *Intermezzo-ul pentru coarde în Re major op. 12 nr. 1* de George Enescu și prin două lucrări de un adevărat spirit francez (detectabil de altfel și în compoziția enesciană), respectiv *Simfonia în Si bemol major op. 20* de Ernest Chausson și *Poemul simfonic „Ucenicul vrăjitor"* de Paul Dukas. Un program frumos desigur, dar cu un coeficient prea mic de variație stilistică.

Horia ȘURIANU

Cîntăreții de la Filarmonică

Este remarcabilă situația în care o mînă de coriști ai Filarmonicii bucureștene susține, cu dezinvoltură și virtuozitate, o „seară de operă italiană". Știm

că ansamblul coral al Filarmonicii a reuşit să înscrie, în sînul lui, remarcabili cîntăreţi şi cîntăreţe, laureaţi ai marilor concursuri internaţionale de canto, majoritatea lor tineri, care s-au dedicat artei cîntului şi care apar, din cînd în cînd, la Opera Română, pe scenele de concert, în seri de recital sau în postura de colaboratori la realizarea marilor lucrări vocal-simfonice, universale sau româneşti.

Programul serii a fost deschis de *Corul clopotelor* din opera *Paiaţe* de Leoncavallo, în care Corala Filarmonicii, condusă de Vasile Pântea, s-a dovedit capabilă de a susţine, cu căldură şi precizie, partituri de operă, pe care de altfel le abordează din cînd în cînd, alături de sarcinile curente pe care este chemată să le îndeplinească. Au mai fost inserate, pe parcursul concertului, pagini corale din operele *Gioconda* de Ponchielli, *Somnambula* de Bellini, *Cavalleria rusticana* şi *Iris* de Mascagni, *Maria Stuart* de Donizetti şi altele, care au fost susţinute colorat, dinamic, încercînd să ne convingă parcă de pasiunea dirijorului Vasile Pântea îndreptată şi către muzica de operă, spre care acesta vine cu experienţa sa bogată de interpret al muzicii vocal-simfonice.

Prima interpretă pe care am ascultat-o a fost Gabriela Drăguşin-Diaconescu, o excelentă Leonora din opera *Favorita* de Donizetti, stăpînind cu siguranţă căldura sunetelor foarte grave şi prezentînd cu impresionată forţă acutele. Cu alte cuvinte, tînăra interpretă anunţă o valoroasă cîntăreaţă de operă, pentru care picturalismul sonor, nuanţa rafinată şi mai ales dramatismul sînt familiare. O maestră a cîntului deosebit de frumos este Paulina Ciocmărean-Stavrache, posesoarea unei voci de excepţie, care se manifestă ca o interpretă deosebit de activă, susţinînd pasionat şi cele mai noi creaţii româneşti. În seara de la Ateneu, ea a impresionat în celebra arie din actul al IV-lea al operei *Gioconda* de Ponchielli. Matei Jipa este un tenor din corul Filarmonicii, pe care l-am ascultat pentru prima dată, într-o dificilă arie a lui Mario Cavaradossi din opera *Tosca* de Puccini. Depăşind cu naturaleţe greutăţile, el a reuşit să contureze celebrul personaj, printr-un cînt animat, vibrant.

Soprana Mîndra Cernescu este o apreciată solistă a corului, pentru care cred că repertoriul vocal nu mai are nici un element necunoscut. Ca interpretă a celebrului personaj Amina, din opera *Somnambula* de Bellini, exponent al melodismului cu largă respiraţie, valoroasa interpretă a impresionat şi prin marea tehnică a filajelor subtile, pe care o stăpîneşte perfect, precum şi prin neaşteptate acute, susţinute cu inteligenţă şi cu bun gust. O altă foarte dotată solistă este Olga Csörvasi, a cărei frumoasă voce se exersează în aria marelui repertoriu şi în creaţia românească cea mai nouă. Celebra Rosina a fost pusă în valoare cu căldură şi atracţiozitate. Plăcut şi atrăgător, tenorul Râurel Săndulache a cucerit sufragiile publicului, declarînd, ca interpret al *Barcarolei* de Ponchielli : „Noi sîntem vulturii albastrei mări". Este un cîntăreţ cu reale calităţi, care ar putea fi folosit mai mult.

O altă cîntăreaţă de operă, care „creşte" pe scena Filarmonicii, este Adina Iurașcu şi care, prin cîntul său, „îngheaţă inima", după cum declara Azucena, personajul pe care l-a prezentat de data aceasta. Omniprezentă, scrupuloasă şi extrem de pretenţioasă în apariţiile sale, privind ireproşabila punere în valoare a partiturilor şi compozitorilor, tînăra solistă este de mult un „cap de afiş", de care, am impresia, că Opera Română se interesează prea puţin !

Cu vastă experienţă de cînt vine în lumea operei şi Steliana Calos, care a fost, în seara concertului, o foarte atrăgătoare Adalgisa, personaj din opera *Norma* de Bellini. Ritornelele belliniene au fost susţinute cu strălucire, primind replica îndrăgostitului Pollione, interpretat de Râurel Săndulache. În încheierea concertului, de asemenea o prea puţin prezentă solistă în viaţa de concert, delicata şi sensibila Sanda Şandru ne-a comunicat gînduri ale Mariei Stuart, din opera cu acelaşi nume de Donizetti. Ca invitat al concertului, Nicolae Urziceanu, de la Opera Română, a fost apreciat în răscolitorul prolog din opera *Paiaţe* de Leoncavallo şi în gravul monolog din opera *Andreea Chenier* de Giordano.

Pianiştii Iosif Prunner, Mihai Vîrtosu şi Cristian Vais, care au însoţit soliştii la Ateneu s-au dovedit muzicieni de valoare, buni cunoscători ai vocii, respirînd sincron cu cîntăreţii, colorînd în cîntul lor partiturile şi dînd senzaţia prezenţei orchestrale. Tînărul Cristian Vais, în plus, cu prezicie şi eleganţă, se anunţă un corepetitor deosebit de talentat.

Am scris doar cîteva cuvinte pentru fiecare dintre „vocile" de excepţie ale corului Filarmonicii „George Enescu", sperînd că seara de operă italiană va fi urmată de mai multe seri de operă (aşteptăm, mai ales, seara de operă românească), precum şi de concerte cu voci, cor şi instrumente, folosind partituri mai vechi şi mai noi, manifestări pe care dirijorul Vasile Pântea le programa, cu ani în urmă, destul de des.

Anton DOGARU

Prime audiţii

Concertul de prime audiţii din creaţia camerală a compozitorilor români (luni, 22 februarie, sala Dalles) se înscrie în mişcarea de lansare a noilor creaţii autohtone, mişcare bine conturată în viaţa muzicală a Capitalei. Propunîndu-şi să prezinte aspecte stilistice reprezentative şi din alte centre muzicale decît Bucureşti, gazdele — Filarmonica „George Enescu" şi Uniunea Compozitorilor — au selecţionat pentru acest concert lucrări semnate de doi compozitori ieşeni — Cristian Misievici şi Viorel Munteanu — doi compozitori din Cluj-Napoca — Jozef Hencz şi Adrian Pop — şi doi compozitori din Capitală — Violeta Dinescu şi Ulpiu Vlad.

Este mai puţin important dacă *Sonata pentru pian* de Cristian Misievici a fost fundamentată pe tiparul formei clasice peste segmentele căreia „jocurile numerice" (destăinuite de compozitor) s-au calchiat, sau dacă fundamentul matematic al lucrării a permis coincidenţa cu forma clasică ; pentru că pactul între formă şi substanţa muzicală a depăşit, prin rezultantă, starea de „compromis", el reuşeşte per-

formanța evadării din teritoriul rigorilor formale cu un vehicul clasic dar printr-o stratagemă non-tradițională, spre o zonă nouă (actuală) de semnificații. Pornind de la opunerea tipică a două structuri generative (una preponderent ritmică, percutantă, expresie a principiului „masculin", activ, cealaltă liric-meditativă, amintind prin culoarea înlănțuirilor modale de melodica sinuoasă a lui Bartók), discursul muzical ajunge să substituie travaliul dezvoltător (tipic sonatei clasice) cu o tehnică de colare a structurilor inițiale. Preocupat de împăcarea contrariilor prin „consumarea" (și nu consunarea !) lor, compozitorul găsește totuși timp și loc pentru poezie.

Piesa prezentată de Viorel Munteanu — *Ipostaze* pentru clarinet și pian — este un ciclu de variații ale unei teme de esență folclorică, variații a căror înșiruire măsoară, odată cu îndepărtarea de temă, odată cu „uitarea" ei, distanța între polul ritmic „giusto" (localizat în temă) și cel „parlando-rubato" (din ce în ce mai bine descris de variațiile îndepărtate). Definindu-și „ipostazele" prin raportare la model, la starea inițială, compozitorul se reîntoarce la acest „moment zero" al demersului său ori de cîte ori aventura variațională ajunge aproape de punctul de „uitare" a temei. Aceste reîntoarceri (operate prea manifest) subliniază construcția ciclică a lucrării. Polaritatea ritmică *giusto-parlando* este tensionată și de valorile altor parametri, repartizate simetric : lirismul de esență folclorică, tempoul moderat, timbruri omogene, tehnicitate redusă etc. în secțiunile de tip „giusto" (cît mai apropiate de „momentul zero" al temei) și o mișcare agitată, dramatică, o densitate lineară și verticală mare, tempouri oscilatorii, excentricități timbrale, virtuozitate tehnică etc. în secțiunile de tip „parlando-rubato". Arcul descris de șirul *„ipostazelor"* se închide pe aceeași orizontală a temei, într-o simetrie a cărei previzibilitate putea fi evitată.

Cele patru *Destinderi* (lieduri) pe versurile lui Nicolae Labiș anunțau la vremea cînd au fost compuse pe autorul de cantată și oratoriu de mai tîrziu Joszef Hencz. „Încercînd să cînte" poezia lui Labiș, compozitorul ni se dezvăluie ca o natură acut sensibilă, tumultuoasă, apropiată de cea a poetului. Neliniștea, freamătul versurilor își găsesc în modul cel mai adecvat și firesc desenul melodic în vignetele compozitorului clujean, vignete (mai degrabă „tensiuni" decît „destinderi") aproape expresioniste, încărcate în miniaturala lor formă de freamăt, mister, surpriză, încordare. Alunecînd din cînt în declamație, linia zigzagată a vocii, proiectată fosforescent pe canavaua pianului, este investită cu dramatism și forță.

În piesa lui Adrian Pop *Monocromie* parametrul timbral este definit printr-o unică valoare — *flaut.* Anunțată din titlu, monocromia totuși surprinde printr-o sensibilă nuanțare *în interiorul* acestui complex timbru instrumental. Ceea ce reușește compozitorul prin alăturarea sunetelor „în direct" cu cele de pe bandă (tot sunete de flaut dar prelucrate, uneori pînă la pierderea identității originare) este tocmai dispunerea în paralel a ipostazelor unui unic timbru cu însuși modelul, a componentelor cu produsul de sinteză. De astă dată, combinației de timbruri i se preferă disocierea timbrală și reasocierea elementelor componente sintezei — demersul analitic. Obiectul (timbrul) există simultan în mai multe ipostaze a căror sumă nu este egală cu obiectul. Tot astfel, intrînd în înșelătoarea „horă a ipostazelor" timbrului unic, ne aflăm, în plină... căutare a timbrului (unicității) pierdut ! Totuși tentația microcosmosului a învins tentația cosmică, și nu e o victorie oarecare...

Piesa *Lumini și umbre* (din ciclul vocal-simfonic *Mozaic)* semnată de Ulpiu Vlad, este astfel concepută încît să permită diverse înveșmîntări timbrale, indiferent de care *muzica* — abstractă proiecție aflată de astă dată în continuă căutare a materiei în care să se decupeze — își păstrează viabilitatea. Alegerea formulei instrumentale de *octet* permite, ca și în cazul *Simfoniei de cameră* enesciene de care ne-a amintit eterogenitatea alăturării corzilor, suflătorilor și pianului, o amplă spațializare timbrală. Desigur, spațiul sonor circumscris piesei nu este dimensionat numai sau în special prin jocul combinațiilor timbrale. Gradațiile între umbră și lumină (cuprinse atît de sugestiv în pluralul „lumini-și-umbre") sînt sensibil lărgite și îmbogățite printr-o nuanțată timbrare, dar ele „irizează" și în meandrele lirice ale declamațiilor solistice ; mai mult, sînt implicate în planul superior al formei, motivînd construcția sinusoidală a lucrării, firul ei roșu oscilînd între momentele de (re-)grupare în *tutti* și momentele solistice (parafrază la simbioza specifică a instrumentelor în jazz ?). *Lumini și umbre* este expresia unui spațiu tensionat de coexistența a doi poli nu întrutotul disjuncți — contrastul între monodie și aglomerările în esență polifonice există, dar densitatea aglomerării permite sesizarea monodiilor componente ! Evoluția „heterofonă" a lucrării pare a fi o „sculptare" a materiei eterogene, dense (secțiunile de *tutti* — conglomerate „vii", cu o dinamică interioară regeneratoare) prin înseși componentele ei (secțiunile *solo),* semnificînd într-un plan extra-muzical o perpetuă revigorare a relației *unu-multiplu.*

Satya III pentru fagot solo — lucrarea Violetei Dinescu — face parte dintr-un ciclu de piese pentru instrumente soliste, care se pot reuni într-o variantă finală, purtătoare a unor valențe noi (generate prin alchimizarea celor componente). Discursurile muzicale sînt normate în cadrul acestui ciclu de un cod de reguli de a căror respectare riguroasă depinde tocmai eficiența virtualului act interpretativ. De aici, o pendulare între un timp suspendat — al contemplării din afară a *gestului* care ar urma să se producă ! — și un timp al desfășurării, al implicării imaginare în *gest.* Continuitatea discursului

este totodată discontinuă (prin oscilațiile temporale) și statică (prin repetitivitate) — o mișcare circulară acumulativă și expectativă care rezonează cu spațiul cultural.

În concluzie — un concert de prime audiții interesante, interpretate de muzicieni de aleasă ținută, dintre cei care și-au făcut din promovarea muzicii moderne un crez — Miltiade Nenoiu, Dorel Pașcu-Rădulescu, Nicolae Maxim, Virgil Frîncu, Dan Atanasiu, Bogdan Pancu și alții.

Carmen CÂRNECI

Cvartetul „Muzica"

Inițiativa Filarmonicii „George Enescu" de a prezenta în această stagiune integrala celor 17 cvartete de coarde de Beethoven (de fapt 16, la care se adaugă și *Marea Fugă),* în interpretarea mai multor formații, merită a fi aplaudată cu toată căldura, căci în felul acesta se oferă o sugestivă privire de ansamblu asupra celor trei epoci creatoare beethoveniene, cărora cvartetele le „condensează sevele cele mai pure" (Romain Rolland).

Primul concert al ciclului a fost susținut de cvartetul „Muzica", o formație care va împlini în anul viitor două decenii de cînd își desfășoară activitatea sub conducerea violonistului Constantin Costache, fondatorul și animatorul grupului. Programul prezentat a inclus trei cvartete, dintre care unul provenind din prima perioadă de creație (1801) — *nr. 4 în do minor, op. 18 nr. 4* —, iar celelalte două din perioada secundă (1808—1810), *nr. 7 în Fa major, op. 59 nr. 1* și *nr. 11 în fa minor, op. 95.* O noutate a constituit-o prezența la pupitrul violoncelului a unui nou component al formației, Alexandru Moroșanu, care a izbutit să se adapteze în scurtă vreme la stilul partenerilor săi, Daniel Podlovschi — vioara I, Constantin Costache — vioara a II-a și Dan Mitu Gruia — violă.

Realizarea cea mai concludentă pentru posibilitățile actuale ale ansamblului a constituit-o fără îndoială *Cvartetul nr. 7 în Fa major, op. 59 nr. 1 („Razumovski").* Vitalitate, omogenitate, claritate în etajarea liniilor polifonice, stil foarte exact, tehnică precisă — iată calitățile care au definit interpretarea acestei lucrări, în care se anunță caracterul simfonic și concertant al cvartetelor beethoveniene tîrzii. La deplina punere la punct a execuției a contribuit desigur și studiul special care a premers recenta înregistrare pentru disc a întregului ciclu al celor trei cvartete *„Razumovski"*, op. 59 nr. 1, 2 și 3, destinate să apară într-un album comun în cursul acestei veri.

Fără a se ridica, în ce privește finisajul interpretării, la același înalt nivel, celelalte două lucrări incluse în program au fost totuși realizate într-o manieră satisfăcătoare, remarcîndu-se în *Cvartetul nr. 4 în do minor* — mai cu seamă în *Allegro ma non tanto* inițial — solo-urile viorii prime, cărora Daniel Podlovschi le-a împrumutat caracterul ferm necesar. În *Cvartetul nr. 11 în fa minor („Serioso"),* același Daniel Podlovschi se menține într-un plan solistic, ceea ce nu mai reprezintă însă o calitate, exercitîndu-se în dauna omogenității formației. Sonoritatea atinsă în ciclul *„Razumovski"* rămîne un model, către care se cere să tindă execuțiile cvartetului „Muzica" în ansamblul lor.

Cvartetul „Philharmonia"

Cu doi ani mai „tînăr" decît „Muzica", cvartetul „Philharmonia" a beneficiat de îndrumările celebrei formații engleze „Amadeus" și apoi ale profesorului Joseph Calvet, fost titular al viorii prime în odinioară nu mai puțin vestitul cvartet „Calvet". Contactul acesta s-a dovedit deosebit de util pentru formație, mai ales pentru George Nicolescu, conducătorul cvartetului, care a știut să păstreze individualitatea ansamblului în ciuda fluctuației componenței sale. În structura sa actuală (George Nicolescu — vioara I, Cristian Ifrim — vioara a II-a, Valeriu Pitulac — violă, Aurel Niculescu — violoncel), cvartetul „Philharmonia" posedă toate condițiile pentru a se situa în primele rînduri ale formațiilor românești de acest gen. A dovedit-o cu ocazia concertului înscris ca „Programul II" în ciclul „Integralei cvartetelor de coarde de Beethoven".

Pentru început, în *Cvartetul nr. 5 în La major, op. 18 nr. 5,* sincera sa muzicalitate, unită cu brio-ul instrumental (în *Allegro*-ul părții I) și cu o rafinată paletă a nuanțelor dinamice (mai ales în dificilele variațiuni din *Andante cantabile)* a demonstrat că George Nicolescu și partenerii săi știu să redea „inefabilul" stilului beethovenian din cvartete, să exprime — cu alte cuvinte — ceea ce se ascunde în spatele notelor înscrise în partitură. Pentru acest cvartet, străbătut de luminozitate și gingășie, „Philharmonia" pare să nutrească o afinitate specială, confirmînd astfel o înclinație întrevăzută cu ani în urmă, cînd a obținut o reușită majoră într-o lucrare dominată de o ambianță similară, *Cvartetul nr. 2 în la minor* de Brahms.

Preferința aceasta nu înseamnă însă cîtuși de puțin că „Philharmonia" nu este în măsură să abordeze și opusuri care implică incisivitate, dramatism, vioiciunea dialogurilor. A dovedit-o, înregistrînd pentru disc, acum cîțiva ani, mai multe cvartete din perioada ultimă de creație a lui Beethoven, care abundă în asemenea momente. Printre ele s-a aflat și *Cvartetul nr. 14 în do diez minor, op. 131,* reluat de această dată în partea a doua a

programului, dar cu mai puţină precizie în parcurgerea replicilor extrem de „tăioase", pe care le schimbă între ele instrumentele în pasajele rapide (partea a 5-a, *Presto* şi partea a 7-a, *Allegro).* Cunoscînd marea seriozitate şi perseverenţă cu care George Nicolescu pregăteşte apariţiile în public ale „Philharmoniei", apare evident că pentru o eventuală reluare, punerea la punct a acestor secţiuni poate fi fără îndoială obţinută. O dovadă în plus a înaltului profesionalism al grupului am avut-o comparînd minutajul interpretării lor de pe disc cu acela realizat, după un interval de cîţiva ani, la concertul de care ne ocupăm. Rezultatul : cele două minutaje sînt riguros identice, demonstrînd că — în ciuda frecventelor schimbări de tempo, ritardandi, coroane etc. — o concepţie clară de ansamblu permite menţinerea în limitele stricte dinainte stabilite.

Mihaela Martin— Valentin Gheorghiu

Pe Mihaela Martin am remarcat-o pentru întîia oară în primăvara anului 1973, la Finala competiţiei republicane a şcolilor de artă. Elevă, în vîrstă de 15 ani, a Liceului de muzică nr. 1 din Bucureşti, ea a cucerit publicul de la primele trăsături de arcuş, printr-un temperament năvalnic, un sunet amplu, un dinamism irezistibil, într-o pagină — dacă-mi amintesc bine — de Wieniawski. Cu două luni mai tîrziu, participînd la un „concert de concerte" al „Tribunei tinerilor solişti" cu *Simfonia spaniolă* de Lalo, Mihaela Martin confirma că ne aflam în faţa unui talent de excepţie, înzestrat încă de atunci cu o siguranţă uimitoare, în stilul marilor virtuozi ai viorii. Impresiile acestea ne-au fost întărite pe parcursul anilor următori, ori de cîte ori am avut prilejul s-o urmărim pe Mihaela Martin în concerte şi recitaluri, cu un repertoriu permanent îmbogăţit, timp în care eleva de liceu şi mai tîrziu studenta de conservator dobîndea laurii tuturor competiţiilor internaţionale la care participa : Londra, Glasgow, Bordeaux, Sion, Montreal, Bruxelles, Moscova. În decursul acestor ani, ea a evoluat — aşa cum remarcam în 1980, ascultînd-o în *Concertul nr. 4 în Re major* de Mozart — de la faza virtuozităţii explozive la aceea a reflecţiei, a aprofundării stilurilor. Demonstraţia cea mai elocventă că tînăra violonistă continuă această evoluţie, ne-a oferit-o recentul ei recital, cu un program care presupune stăpînirea unei vaste palete a mijloacelor expresive, în cadrul unei depline unităţi stilistice : integrala celor trei *Sonate pentru vioară şi pian* de Brahms.

Faptul că recitalul acesta se va înscrie printre evenimentele stagiunii a putut fi prevăzut încă de la apariţia afişului, anunţînd că partea pianului va fi susţinută de Valentin Gheorghiu. Simpla acceptare din partea eminentului nostru muzician — care a apărut în decursul ultimilor ani în recitaluri alături de violonişti de talia unor Ion Voicu, Lola Bobescu, Ştefan Gheorghiu, Varujan Cozighian — a colaborării cu Mihaela Martin reprezenta deja o garanţie a înaltei ţinute a recitalului. Şi aşa a fost.

De fapt, nu chiar în proporţie de sută la sută. În *Sonata nr. 1 în Sol major op. 78,* lucrare cu caracter pastoral, idilic, uneori elegiac, în care vioara deţine în permanenţă rolul de motor liric esenţial, într-o ambianţă de strictă intimitate (care-l determina pe chirurgul meloman Billroth, prieten apropiat al lui Brahms, să declare că nu-şi poate imagina această sonată interpretată în sala de concerte), Mihaela Martin şi-a reţinut cu greu ardenţa temperamentului, care străbătea pe alocuri, în mijlocul murmurului ploii (de unde şi denumirea de *Regen-Sonate,* Sonata ploii) sau al surîsului amabil al soarelui apărînd printre nori.

Cu mult mai la largul ei ne-a apărut Mihaela Martin în *Sonata nr. 2 în La major op. 100* aşa-numita *Thuner-Sonate,* compusă în timpul unei fericite vacanţe estivale pe malul lacului Thun. Dispoziţia radioasă a compozitorului străbate întreaga sonată, parcursă de violonistă cu un elan, un abandon, un discret balans interior al ritmului şi al frazării, care au sugerat bucuria vieţii, a visului şi a cîntului. Dar culminaţia serii avea să fie atinsă în *Sonata nr. 3 în re minor op. 108,* una din creaţiile brahmsiene cele mai dramatice, cu momente de nelinişte, de angoasă, urmate de izbucniri furtunoase. Aci, Mihaela Martin şi-a putut desfăşura în voie violonistica sa puternică, densă, plină de nerv, cu o solidă aşezare ritmică şi o frazare străină de orice grandilocvenţă.

Pe parcursul întregului recital, Valentin Gheorghiu i-a fost un partener ideal, răspunzînd cu o intuiţie pianistică şi muzicală atît de deplină intenţiilor violonistei, încît din această colaborare a rezultat o splendidă seară de muzică de cameră, un eveniment al stagiunii, aşa cum era de aşteptat din partea unor artişti de talia lor.

Crimhilda Cristescu

Despre Crimhilda Cristescu am mai avut prilejul să scriu în 1972, comentînd un recital care a început cu Bach, a continuat cu Beethoven, apoi cu prima audiţie a unei lucrări de Victor Iusceanu, urmată de Prokofiev, pentru a se încheia cu Chopin. Remarcam atunci că pianista dispune de o tehnică virtuoză, de un temperament vulcanic, de un riguros simţ al pulsaţiei ritmice, sesizînd totodată că este pîndită de pericolul unor excese de viteză şi de forţă percutantă. Cît despre

Balada nr. 2 în Fa major de Chopin, prezentată în concluzia recitalului, apreciam că ar fi fost necesară o desfășurare mai cursivă, mai unitară, care să lege secțiunile lucrării.

Am socotit utilă această scurtă rememorare, deoarece după zece ani Crimhilda Cristescu și-a construit noul ei recital pornind tocmai de la această *Baladă* de Chopin, pe care a înconjurat-o însă, de data aceasta, de celelalte creații chopiniene ale genului, prezentînd integrala celor patru *Balade*. Inițiativa era, fără îndoială, temerară, dacă avem în vedere marea dificultate de a situa aceste complexe drame instrumentale, care reunesc elemente lirice, epice și dramatice, în contextul arhitectonic exact intenționat de compozitor, fără a se putea folosi linia orientatoare a unei forme muzicale, deoarece *Baladele* sînt concepute în mod aproape liber, avînd drept unic ghid fantezia.

Încă de la *Balada nr. 1 în sol minor op. 21* a apărut evident că Crimhilda Cristescu întîmpină dificultăți în rezolvarea problemei unificării stilistice, prezentînd secvențele lucrării ca simple episoade nelegate între ele, în loc de a le include într-o viziune constructivă coerentă, care să asigure totodată și ascensiunea liniei mari a dramaturgiei spre culminația finală. În același timp, momentele de exaltare, care creează contrastele necesare în cadrul ambianței predominant lirico-epice, au vădit vechea preferință a pianistei pentru exacerbarea forței percutante, transformînd extazul în brutalitate. Rezerve asemănătoare au apărut și în legătură cu celelalte trei *Balade*, cu concluzia că alegerea acestei integrale nu a fost efectuată de Crimhilda Cristescu într-un moment de fericită inspirație.

Mult mai inspirată a fost alegerea părții a doua a programului, dedicată în întregime lui Liszt și avînd drept „piese de rezistență" *Rapsodia ungară nr. 12 în do diez minor* și *Rapsodia română în sol minor*. Aci, Crimhilda Cristescu și-a putut valorifica cu mai mult succes posibilitățile, fără a urmări să realizeze o demonstrație gratuită de super-virtuozitate, ci utilizînd tehnica ei pianistică cu totul remarcabilă pentru a atribui acestor pagini lisztiene extraordinara vitalitate care le caracterizează. Folosind o mare varietate a atacurilor, evidențiind ritmul și culoarea ca elemente componente de bază ale Rapsodiilor, ea a creat impresia că piesele acestea se improvizează în fața publicului, diferitele ornamentații nefiind decît pauze vibrante înainte de abordarea unui nou episod al discursului. Impresiile resimțite se referă deopotrivă la bine cunoscuta *Rapsodie ungară nr. 12*, ca și la mai puțin populara *Rapsodie română*, în care zvonurile de doină, cu o „țiitură" specifică la mîna stîngă, alternează cu vioaie jocuri, pentru a ajunge în culminația finală la un șir de octave parcurse de Crimhilda Cristescu într-o viteză amețitoare. Înainte de cea de-a doua Rapsodie, celebra *Nocturnă în La bemol major („Vis de iubire")*, cu evanescenta sa mîngîiere melodică, a adus respirația necesară între cele două dezlănțuiri de virtuozitate pianistică.

Edgar ELIAN

Trio „Baroc"

Nimic mai banal decît să transcriem : la Muzeul de Artă al R.S. România, filarmonica „George Enescu" a organizat un concert în care Trio „Baroc", alcătuit din Nicolae Maxim — flaut, Mihai Elena — oboi, Mihai Tănăsilă — fagot, a interpretat muzică barocă. Mai mult, banalitate în spatele căreia se poate ascunde neglijența în a ne supraîncărca de formule și etichete, de borcănașe și pastiluțe cuprinzînd felii de muzică stas, unice și indivizibile, aceleași și înșanjabile, pătrate și colorate la unison, felii după care muzica ar fi ceva adunat din multe și diferite stiluri, fiecare cu teritoriul lui inalienabil, fiecare cu repertoriul propriu intangibil. Lucru eronat ! Cu atît mai mult cu cît, de pildă, barocul este o dispoziție de spirit, o predestinare creatoare, o viziune de viață și existență, un (dez)echilibru de alcătuiri revelatoare, etc. — așa cum se întrevede din filozofia culturii. Consecință directă deci : se poate cînta baroc și Beethoven sau Strauss, și muzică tibetană sau Louis Armstrong.

Lăsînd de-o parte exagerările, am ascultat cîteva interpretări remarcabile prin acea sobrietate oarecum distantă de artificiile și somptuozitățile caracteristice barocului. Astfel *Triosonata* de Vitali sau *Triosonata* de J. B. Loeillet s-au constituit în acele momente de muzică de calitate, termen de referință în care calitate este echivalent cu discreție sau pondere în interpretare, este mai aproape de reținere și de moderație, de bun gust. *Trio „londonez" nr. 1* de Joseph Haydn s-a constituit în acel moment (în realitatea evoluției genurilor muzicale, moment de cotitură) de referință pentru ce poate însemna „barocul" (în realitate deja clasicismul vienez) ca eleganță arcuită a formei sau ca discrețe în dozarea reciprocă a planurilor. La fel *Triosonata* de Telemann, apărînd ca mostră autentic barocă a unui spirit a cărui prolificitate de creație nu poate fi categorisită decît ca barocă prin excelență. În ceea ce privește interpretarea, excelente cuvinte, cuvinte de laudă la adresa unei formații împlinite atît prin acurateța interpretării cît, mai ales, prin maturitatea ei.

Viorel CREȚU

Recital de balet Raluca Ianegic

O scurtă notiță în „Săptămîna" dedesubtul unei fotografii luate din spectacol anunța cu numai o zi mai devreme recitalul de balet din 6 și 7 februarie al Ralucăi Ianegic.

Cu toate acestea sala muzeului Storck a devenit practic neîncăpătoare pentru spectatorii așezați pe scaune, bănci sau chiar pe treptele coborînd spre închipuita „scenă".

Desigur spațiul nu era cel al unui podium cu adevărat adecvat unui spectacol coregrafic și în multe din dansuri amploarea mișcării a trebuit să fie restrînsă ; adaptarea a fost făcută cu inteligență fără a se sacrifica ceva din semnificația artistică a dansului. Muzeul Storck a adus în schimb acea ambianță propice desfășurării unui spectacol artistic total, creînd un climat ce sensibilizează perceperea și înțelegerea actului creator.

Raluca Ianegic a apărut în dubla ipostază de creator și interpret al propriilor sale coregrafii, într-un recital ce se constituie ca un adevărat tur de forță atît din punct de vedere al realizării artistice cît și al simplei rezistențe fizice și psihice.

E o performanță puțin obișnuită nu numai să

mențiii interesul, dar, așa cum s-a întîmplat la muzeul Storck, să captezi în mod absolut atenția spectatorilor, să reușești ca după nouă dansuri solistice publicul să mai rămînă încă în sală așteptînd și sperînd că va mai urma și al zecelea. E un tur de forță fizică și psihică să izbutești susținerea unui asemenea recital în care pauzele abia permit schimbarea costumului pentru numărul următor (excelentă legătura de la un dans la altul cu ajutorul unor fragmente din *Scrisori către un tînăr poet* de Rilke, ca și efectele de lumină, „plimbarea" reflectorului pe frescă de la un personaj la altul).

Zbor (muzica M. Marbe : *Incantație pentru clarinet), Preludiu* (preludiul la actul III din *Tristan și Isolda* de Wagner) și *Coral (Lacrymosa* din *Recviemul* de Mozart) fac parte din primele coregrafii ale autoarei. Ele respiră însă maturitate, sînt creații împlinite în care personalitatea tinerei coregrafe se afirmă cu întreaga sa forță.

Raluca Ianegic reușește încă de la primele sale lucrări să-și dovedească capacitatea de asimilare și sinteză a diverselor stiluri de dans modern (să ne amintim că profesoarele sale au fost Miriam Răducanu și Adina Cezar) cu elemente de dans clasic care capătă însă o altă funcționalitate în noul context. De la „contracțiile" Marthei Graham, la clasic, jazz sau elemente de dans spaniol (toate însă „reinterpretate" într-o viziune proprie) paleta vocabularului său se constituie extrem de divers.

Adagio (Concertul pentru clavecin și orchestră în fa minor de Bach), *Septembrie* (Barbara) ca și *Oxigen* (Jean Michel Jarre) — o piesă de mare virtuozitate, extrem de dificilă tehnic și în același timp perfect realizată — fac parte din creațiile cele mai recente. Personal le consider cele mai reprezentative deși, preferîndu-le, nedreptățesc fără să vreau dansuri de o factură aparte ca de exemplu cele *2 madrigale* ori *Sschimbări I și II* (pe muzică de jazz).

„Muzicalizarea" gestului este la Raluca Ianegic de-a dreptul impresionantă. Legătura între sunet și mișcare este atît de strînsă încît ai senzația că „vezi" frazarea muzicală, sensul cel mai intim al sunetelor se plasticizează, concretizîndu-se parcă sub ochii tăi.

Forma muzicală nu e însă neapărat „copiată" ; de multe ori i se suprapune o alta, ca în *Adagio* — structurat coregrafic în formă de mozaic. Mișcarea subliniază nu neapărat climatul melodic al frazei muzicale cît mai ales pe cel psihic. Se creează astfel o polifonie de structuri — justificate însă perfect artistic și ducînd la nașterea unei alte semnificații estetice.

Ceea ce caracterizează și dă acea forță artistică de netăgăduit pe care o poartă dansurile Ralucăi Ianegic este capacitatea sa de a „vedea idei". În coregrafiile sale se simte deliberarea, actul „intelectual" încărcînd cu profunde semnificații. Recitalul său nu este o suită de mișcări frumoase, grațioase, ci descoperirea unor noi sensuri artistice și umane.

Este o dovadă a originalității și forței de creație a tînărului balet românesc, a unui potențial artistic căruia nu putem decît să-i dorim cele mai bune condiții de dezvoltare.

Maia CIOBANU

„Armonia capodoperelor"

Iată denumirea unui ciclu de manifestări educative cu subtitlul lămuritor : „Interferențe stilistice ale muzicii cu celelalte arte", realizat în colaborare cu Universitatea Cultural Științifică a Municipiului București și care are drept scop culturalizarea muzicală a iubitorilor artei sunetelor din sectorul 3 al Capitalei. Aceeași Casă de Cultură care patronează Societatea „Muzica", inițiatoarea multor manifestări muzicale, se mai ocupă de bunul mers și al altor cicluri de culturalizare și educație muzicală : *Genuri ale muzicii camerale* (la Biblioteca Municipală „Mihail Sadoveanu") organizat cu colaborarea Cenaclului tinerilor muzicologi de la Uniunea Compozitorilor, *Mari Epoci Creatoare* (la Muzeul de Artă), în colaborare cu Comitetul Municipal București al U.T.C., *Dialog cu publicul,* concerte-dezbatere cu muzică românească contemporană, în primă audiție (la Studioul 8 al Radiodifuziunii române), în colaborare cu Cenaclul tinerilor compozitori de la Uniunea Compozitorilor.

Ciclul *Armonia capodoperelor* condus de prof. Radu Cozărescu, dirijorul formațiilor instrumentale ale Casei de Cultură, animator pasionat, și-a propus să prezinte cronologic pe mari epoci, sub forma unor prelegeri-concert, interferențe ale artei sunetelor cu celelalte arte : pictura, sculptura, literatura, arta dramatică și arhitectura.

Am urmărit, împreună cu un numeros public la Sala Dalles, tema : *Cîmpul stilistic al muzicii baroce, tragedia și comedia clasică, în ambianța arhitecturii și picturii timpului,* expusă de conferențiar cu dăruire și convingere. El a conturat în fața auditorilor, prin lucrări reprezentative și proiecții de diafilme color, imaginea complexă a acestei epoci de mare înflorire a tuturor artelor. În momentul proiectării pe ecran a unor picturi celebre semnate de Rubens, Van Dyck, Rembrandt ș.a. susținute de calde comentarii, publicul din sală urmărea cu interes și încîntare creații, în primă audiție, aparținînd unor compozitori ca : Johann Staden, Johann Erasmus Kindermann, Heinrich Schütz, Biagio Marini, Benedetto Marcello ș.a.

Printre interpreți am remarcat pe oboistul Alexandru Gheorghiu care a tălmăcit cu expresivitate și profunzime *Preludiu și Fugă* de J. S. Bach, avînd ca parteneră pe sensibila pianistă Luminița Boicu și pe violonista Manuela Olteanu. Împreună cu violista Doina Buzămescu, acești tineri și talentați interpreți au dat viață paginilor de mare frumusețe sonoră ale compozitorilor menționați mai sus, unii dintre ei mai puțin cunoscuți chiar specialiștilor.

O impresie deosebită ne-a produs-o tînărul violonist Cătălin Avramescu, elev în clasa a 8-a a Liceului de Artă „George Enescu", care a prezentat cu muzicalitate și surprinzătoare maturitate artistică *Andante* și *Allegro* din *Sonata a 11-a* de Händel. El a reușit să reliefeze cu căldură lirismul dominant al primei părți, precum și vioiciunea antrenantă a celei de a doua mișcări a lucrării. La pian, un alt elev al Liceului, Constantin Sandu, un nume devenit cunoscut în rîndul tinerilor noștri artiști, prin obținerea mai multor premii naționale și internaționale (de două ori în Italia — Senigaglia și Viotti — Valsesia — 1981, premiul 1).

Revenind la desfășurarea acestei reușite manifestări educativ-artistice, realizată în mod ingenios sub forma unui sincretism al artelor, s-au făcut, cum a fost și firesc, referiri prețioase la epoca corespunzătoare barocului în țara noastră. Imagini ale monumentelor din patria noastră, construite în stil brîncovenesc, urmărite cu interes pe fundalul muzical al *Dansurilor Valahe* din Codexul lui Ion Căianu, au scos la iveală cîteva din comorile de arhitectură realizate într-un trecut glorios, cu care ne putem mîndri.

Silvian GEORGESCU

Tineri interpreți la Arad

Semnalăm un concert al Filarmonicii arădene cu un program variat și interesant.

Cantata *Columne* de Sabin Pautza, pe versuri de Vasile Filip, piesă dedicată eroilor Războiului de independență de la 1877, a reușit să impresioneze publicul prin contraste, acumulări tensionale, momente de reculegere, realizate de cor (dirijor Doru Șerban) și orchestra sub bagheta eficientă a lui Viorel Ardelean — tînăr dirijor care promite o frumoasă evoluție.

Deosebit de interesantă a fost partea mediană a programului, care a cuprins *Concertul în Mi bemol major pentru 2 corni și orchestră* de Georg Philip Telemann. Cei doi soliști, Ion Rațiu (București) și Vasile Rus (Arad) s-au constituit într-un reușit cuplu, căruia orchestra le-a fost partener fidel. Același Ion Rațiu a cucerit prin tălmăcirea *Concertului nr. 3 în Mi bemol major pentru corn și orchestră* de Mozart, îmbinînd fericit virtuozitatea cu căldura expresiei.

Viorel Ardelean a construit un edificiu sonor conform concepției beethoveniene în *Simfonia a VII-a,* cu o gestică largă, expresivă, precisă, antrenînd orchestra într-o exprimare clară, nuanțată.

Concertul care a urmat celui amintit s-a deschis cu *Scene pentru pian și orchestră* de Dan Buciu. În lucrarea compusă în perioada finală a studiilor (1967—68), primul rol este acordat orchestrei, pianul fiind aici instrument principal de culoare, fără tradiționalele elemente de virtuozitate. Limbajul folosit cuprinde procedee din cele mai moderne inclusiv dodecafonia (Finalul — *Allegro assai),* structurat în forme preclasice și clasice ca : *fugă, sonată* (Partea a II-a, *Allegro moderato, Final),* variațiuni (Partea a III-a, *Adagio)* — cu o bogată și inspirată orchestrație și un ritm pregnant, ceea ce trezește interesul ascultătorului.

O asemenea piesă creează multiple probleme tehnice și de interpretare cărora solistul Adrian Tomescu și orchestra le-au făcut față cu succes, conduși fiind de experimentatul dirijor Alexandru Munteanu, care a dovedit cunoaștere și dragoste față de noua creație muzicală românească. Abordarea de către solist a unei asemenea partituri denotă curaj și inteligență repertorială.

Piesa de concert pentru pian și orchestră, opus 92 de Robert Schumann a fost interpretată de același Adrian Tomescu, lucrare în care solistul a avut ocazia să-și etaleze tehnica pianistică, scoțînd în evidență și momentele de poezie romantică și optimism, cu care a înzestrat-o autorul. Tot din perdioada romantică ne-a fost prezentată *Simfonia a V-a* a excepționalului melodist care a fost Franz Schubert. Forma clasică a celor patru părți ale lucrării a fost reliefată de Alexandru Munteanu, subliniind luminozitatea lucrării, ca și puținele momente dramatice.

Hugo HAUPTMANN

Serile muzicale ale Teatrului Tineretului din Piatra Neamț

Lipsită de instituții profesioniste, viața muzicală a bătrînului și întineritului oraș moldav, ce și-a serbat nu demult două milenii de atestare documentară, încearcă să țină pasul cu salturile ce le impune noua dezvoltare social-economică.

Stagiunilor simfonice ale Filarmonicii de stat „Moldova" din Iași, ajunse la cea de-a XIII-a ediție, li s-au adăugat, în urmă cu un deceniu, „Vacanțele muzicale la Piatra Neamț" cu manifestările lor avînd o foarte diversă paletă, transformînd municipiul din apropierea Ceahlăului într-un adevărat melopolis românesc, asemuit de mulți cu orașe de renumită tradiție muzicală : Darmstadt, Salzburg, Weimar etc.

Evident că viața muzicală a orașului ce a dat muzicii românești personalități de talia lui Neculai Barcan, Maximilian Costin sau Emanoil Elenescu este susținută și de mișcarea artistică de amatori, organizată în ultimii ani sub egida generosului festival al muncii și creației „Cîntarea României". Formațiile muzicale ale orașului, între care s-au remarcat corul Întreprinderii de cartoane și hîrtie „Reconstrucția" (partener al orchestrei Radioteleviziunii, al corului Radioteleviziunii și al corului „Gavriil Musicescu" al Filarmonicii de stat „Moldova" din Iași — conduse de Iosif Conta într-un concert organizat pentru muncitorii de pe platforma industrială de la Săvinești), orchestra semisimfonică a sindicatului învățămînt, grupul vocal al cooperativei „Prestarea", formațiile camerale ale Sindicatului învățămînt și ale Școlii populare de artă — laureate ale festivalului „Cîntarea României" — au contribuit la diversificarea vieții artistice și la educația estetică și muzicală a chimiștilor săvinești, a tineretului și a oamenilor muncii din județul a cărui emblemă reunește barajul hidrocentralei de la Bicaz, simbolul industriei grele și spicele aurite ale luncilor Moldovei și Siretului.

Nu este lipsit de sens să adăugăm că luna iulie a anului trecut a reunit la Piatra Neamț nu mai puțin de patru orchestre simfonice ale țării (orchestra Radioteleviziunii, orchestra simfonică a Filarmonicii „Moldova" din Iași, orchestra „Tescana" a Filarmonicii de stat din Bacău, orchestra Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași) și trei formații corale, două amintite deja și corul „Cantores amicitiae" al Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași.

Pentru a asigura un caracter permanent și o nouă altitudine activităților de educație muzicală și estetică, factorii culturali ai județului au inaugurat în acest an o nouă serie de manifestări : *Serile muzicale ale Teatrului Tineretului.* Inițiativa aparține lui Gheorghe Bunghez — directorul Teatrului Tineretului — și-și propune o nouă stagiune care să completeze pe cea simfonică cu concerte camerale, corale, recitaluri de lied-uri sau muzical-literare etc.

Și-au anunțat prezența în cadrul *Serilor muzicale ale Teatrului Tineretului* cvartetul „Eutherpe", trio „Concentum musicum" din Iași, corul studențesc „Cantores amicitiae", corul de cameră al Filarmonicii ieșene, instrumentiștii Ștefan Ruha, Daniel Podlovschi, cîntăreții Marijane Stoia, Mioara David etc.

Un loc aparte îl vor ocupa în cadrul *Serilor muzicale ale Teatrului Tineretului* întîlnirile publicului pietrean cu muzicienii fii ai orașului : dirijorul Emanoil Elenescu, pianistul Miron Șoarec, cîntăreții Elena Botez, Emil Rotundu, Lucia Roic și alții.

Cea mai importantă condiție pe care și-au propus-o încă de la început organizatorii este ca manifestările să se constituie în autentice acte de cultură care să contribuie, alături de stagiunea teatrală și cea simfonică, la educarea patriotică, moral-cetățenească, artistică și estetică a cetățenilor orașului lui Calistrat Hogaș și a oaspeților săi. Nu putem trece cu vederea importanța excepțională a acestei inițiative care unește sub cupola unui teatru renumit în țară și chiar și dincolo de granițele ei, arta cuvîntului și a mișcării scenice și arta sunetelor. Această întîlnire a Thaliei cu Eutherpe în locașul celei dintîi s-a practicat în trecutul vieții noastre artistice pînă la apariția pe harta spirituală a țării a primelor lăcașuri destinate în exclusivitate muzicii. Această revenire, evident pe un plan superior, la comuniunea ce-i punea față-n față pe omul de teatru, Gheorghe Asachi, cu Elena Asachi, prima noastră autoare de muzică de scenă, pe Vasile Alecsandri și Matei Millo cu Alexandru Flechtenmacher, pe Costache Caragiale cu Eduard Wachmann, Neculai Luchian cu Eduard Caudella — și lista ar putea continua — și-a dovedit cu prisosință necesitatea într-un oraș de talia celui gazdă a *Serilor muzicale ale Teatrului Tineretului.*

Poate nu întîmplător debutul acestei suite de manifestări muzicale a fost încredințat coralei ieșene „Cantores amicitiae", dirijată de inimosul Nicolae Gîscă, care a adus publicului nemțean două ceasuri de reală bucurie în compania acordurilor tradiționalelor colinde românești și ale cîntecelor de iarnă de pe cele mai îndepărtate meridiane ale globului. Concertul a constituit o adevărată trecere în revistă a pieselor de gen semnate de compozitori ca Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Gheorghe Cucu, Achim Stoia, Vasile Popovici, Tudor Jarda, Alexandru Pașcanu, Sabin Păutza etc. Sala devenită neîncăpătoare și prestanța manifestării debutante se vor un bun augur al suitei de seri muzicale găzduite de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

Vasile VASILE

Succese artistice bănățene în turneu

Ansamblul artistic de cîntece și dansuri „Banatul" din Timișoara al Consiliului județean al sindicatelor s-a aflat pentru a doua oară în anul 1982 pe meleagurile județului Hunedoara.

Mii de oameni ai muncii (îndeosebi mineri) din Valea Jiului, Ilia, Gurabarza, Brad, Orăștie, Deva, Hunedoara, au vizionat spectacolul intitulat „Cîtu-i Banatu' de mare", conducerea muzicală aparținînd lui Gelu Stan iar direcția muzicală lui Ciprian Cipu. De un deosebit succes s-au bucurat interpreții de muzică populară Elena Jurjescu, Mariana Drăghicescu, Filofteia Moldovan, Aurelia Șuhane, Laza Blagoev, Dumitru Botoșan, răsplătiți de public cu aplauze furtunoase și cu zeci de buchete de flori. De asemenea, soliștii instrumentiști Radu Vincu (vioară), Mihai Donca și Marian Rădulescu (clarinet), Luță Popovici și Ioniță Enea (taragot). A fost valorificat scenic folclorul din toate zonele Banatului (ieșind în evidență zona de deal a Făgetului precum și zona de șes a Sînnicolaului Mare, Satchinezului,

Jebelului). Au mai fost interpretate cîntece de viață nouă, de pace, cîntece tradiționale. Este valorificat și folclorul sîrbesc din Banat. Vor mai fi prezentate spectacole la Agnita, Sighișoara, Mediaș, Sibiu. Momentele vesele au fost susținute de umoriștii Victor Popa și Corneliu Lupu. Trebuie să amintim că Victor Popa lucrează ca electronist la Institutul de cercetare pentru tehnică de calcul Timișoara iar Corneliu Lupu ca proiectant la Întreprinderea „Electromotor" Timișoara și sînt laureați ai festivalurilor de umor „Constantin Tănase" (Vaslui) și „Tudor Mușatescu" (Cîmpulung-Muscel).

De față la spectacolul ansamblului timișorean au fost și reprezentanții I.T.H.R. Mangalia, în vederea contractării acestui spectacol pentru perioada estivală. Din 10 septembrie va începe un nou turneu în zona de nord a țării.

Ion COȚOI

Corala „Ateneu" — 10 ani de activitate

Înființată acum un deceniu, corala „Ateneu" a sindicatului învățămînt Bacău a devenit încă din primele luni de activitate o prezență marcantă a vieții muzicale băcăuane. Dirijată încă de la înființare de prof. Ion Bănică, formația a fost apreciată, de-a lungul anilor, pentru meritele artistice deosebite pe care le-a dovedit, atît în cadrul unor concerte de stagiune, în colaborare cu Filarmonica din Bacău, cît și în competiții pe plan național (trofeul „G. Dima"-Brașov 1972, Premiul I la Toamna culturală băcăuană 1976, 1978, Premiul I la Festivalul Slănicului, locul I și medalia de aur la Festivalul național „Cîntarea României" 1979, 1981). Prezentă în emisiuni de radio și televiziune, formația a evoluat în cîteva rînduri și pe scena Ateneului Român din București (1974, 1975), efectuînd și turnee peste hotare în R. S. Cehoslovacia și Italia (participare la concursul de la Gorizia, unde a primit, în 1981, premiul III). În cele peste 360 de concerte, muzicienii formației „Ateneu" au interpretat muzică românească și universală, dovedind evidente merite în pătrunderea stilurilor și calitatea prestației artistice, înscriindu-se printre cele mai bune formații corale românești contemporane.

Gr. CONSTANTINESCU

Botoșani

Se face frecvent legătură între dimensiunile orchestrei simfonice, între valoarea membrilor ei componenți sau experiența dirijorală a celor care sînt invitați să o conducă și dificultățile lucrărilor alese pentru a fi interpretate. Din acest punct de vedere, orchestra simfonică din Botoșani constituie unul din exemplele elocvente ilustrînd convingător nivelul ridicat — și, din fericire, nu numai la nivel de intenții — la care se desfășoară permanent activitatea de educare prin muzică, de convingere și atragere a unui public din ce în ce mai numeros, mai avizat și mai exigent. Bineînțeles, vor exista întotdeauna discrepanțe între interpretările de referință ale pieselor incluse ambițios în repertoriu și interpretările realizate efectiv în sălile de concert din țară. Însă, cel puțin aici, credem, se poate spune că, în primul rînd, „intenția contează"; sigur este că un repertoriu ambițios reprezintă premisa indispensabilă pentru acea acumulare valorică spre care tind toate orchestrele, indiferent de tradiție sau dimensiuni ; acumulare valorică care, iată, se face deja simțită, trebuind, de aceea, salutată cu promptitudine.

Am ascultat la Botoșani, *Mica Suită de cîntece și dansuri vechi din Banat* de Remus Georgescu. Sub conducerea dirijorală a lui Modest Cichirdan, orchestra s-a apropiat foarte mult de acea melodicitate, necesară de realizat pe orizontală fără a face însă abstracție de interesantele completări propuse de compozitor în verticala liniei melodice. Totul se completează cu o proaspătă atmosferă de muzică trădînd, de la bun început, o reală plăcere de a cînta a instrumentiștilor, plăcere competent dirijată pe calea muzicalității de calitate de către remarcabilul dirijor Modest Cichirdan, dirijor, iată, impunîndu-și o interesantă concepție care oferă deja palpabile roade. *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de Johannes Brahms, avîndu-l la pian pe Dan Grigore, reprezintă oricînd o atracție pentru orice meloman. Atracție „onorată" ca să zicem așa, de o versiune unde acea caracteristică osmoză interpretativă, prezentă în paginile concertante scrise de Brahms, s-a realizat convingător. În încheiere, o lucrare de dificultate a literaturii orchestrale : *Suita a III-a* din *„Romeo și Julieta"* de Serghei Prokofiev. Referitor la interpretare, nu putem decît să repetăm cele afirmate la început ; și într-adevăr, am putut asculta la Botoșani o interpretare în primul rînd expresivă, convingătoare, o interpretare aproape, dacă nu pe de-a-ntregul de amănuntele partiturii, atunci aproape în primul rînd de spiritul ei, de expresivitatea și muzicalitatea unor pagini scrise pentru a fi cîntate și ascultate cu sinceră plăcere.

Viorel CREȚU

Interviu cu Roberto Benzi

— Maestre Roberto Benzi, după un număr relativ mare de stagiuni aproape succesive, de-a lungul cărora v-ați integrat atît de des, atît de familiar vieții muzicale românești, ce impresii vă lasă orchestrele, publicul care — se poate spune — a urmărit întreaga dvs. ascensiune artistică, muzicienii ?

— Cred că faptul că revin adesea dovedește că iubesc mult românii și apoi pentru mine mai sînt și amintiri foarte plăcute pentru că, începînd chiar cu primul contact cu Filarmonica „Enescu", s-a stabilit mereu o minunată colaborare muzicală, artistică, alături de o ambianță foarte caldă de prietenie și cred că este deosebit de important pentru un șef de orchestră să dirijeze interpreți care-i sînt și prieteni. Trebuie să spun că și din partea publicului român m-am bucurat dintotdeauna de o primire entuziastă, plăcută, deci bineînțeles că unui artist îi face mare bucurie să revină acolo unde se simte iubit și apreciat. Sînt multe realizări frumoase care mă leagă de orchestră, ca de exemplu două discuri pe care le-am făcut cu cîțiva ani în urmă, după aceea multe concerte, multe programe, multe ore de lucru împreună, așa că am devenit aproape o mică familie — cum se spune cînd cunoști atît de bine o orchestră. Pe de altă parte acest entuziasm latin care se regăsește în România este un lucru foarte, foarte plăcut, familiar pentru francezi, pentru italieni, care se simt astfel „ca acasă", iar eu sînt cîte puțin din amîndouă. Pentru că e vorba în același timp despre temperament, despre acest entuziasm artistic și în egală măsură despre o mare calitate instrumentală. Consider că Filarmonica, cu precădere în ceea ce privește instrumentele de suflat, a făcut progrese mari în ultimii ani, cred că orchestra s-a modernizat mult, sînt mulți tineri acum, mă gîndesc că pe plan tehnic instrumentele de suflat au crescut cu cîteva clase, cu cîteva ordine de calitate. În ceea ce privește coardele a fost dintotdeauna aici în România o tradiție, o școală de înaltă calitate, deci — dacă vreți — asta nu e o surpriză, dar trebuie să subliniez din nou că nivelul instrumental al suflătorilor a evoluat într-adevăr foarte mult, în sensul unei tehnici mai moderne, mai „à la page", astfel că se poate aborda acum, cred, un repertoriu din ce în ce mai dificil cu Filarmonica „Enescu" și mă bucur că pot spune asta.

— Aceasta în ceea ce privește Filarmonica...

— Nu, mă gîndesc mai puțin la orchestra Radiodifuziunii pentru că n-am dirijat-o decît o singură dată și o cunosc mai puțin bine iar pe de altă parte, oricum, se poate spune că o orchestră mai tînără, care are mai puțină tradiție... Poate și selecționarea orchestranților se operează în primul rînd la Filarmonica „Enescu", ceea ce e normal, este cel mai vechi ansamblu, instituția cu cea mai veche tradiție, cred că este cît se poate de firesc ca orchestra Radio să aibă, să dispună de un nivel „puțin mai puțin maxim" — dacă vreți — dacă mă pot astfel exprima, cred că este normal ca într-o țară să existe întotdeauna o ierarhie a orchestrelor, mereu mobilă, poate fi o competiție, e foarte bine, este un element stimulant, dar este evident că o orchestră mai veche are o prioritate de fapt, obiectivă, chiar dacă nu o vrem așa este, lucrurile stau astfel în toate țările din lume. La Viena de exemplu, un muzician, la salariu egal, preferă să intre la Filarmonică decît la Wiener Symphoniker, pentru că sînt două, trei secole de tradiție. Este cît se poate de natural ca o orchestră veche să atragă mai mult pe muzicienii instrumentiști pentru că este vorba despre o „viață", trecutul „ființează" în această orchestră sub formă de tradiție muzicală, sub forma repertoriului, este, dacă m-aș putea astfel exprima, o atmosferă, o ambianță, „ceva", ca într-o casă, spiritul, „corpul" unei case. Acestea fiind zise, aș fi foarte bucuros să vin o dată, de mai multe ori, să dirijez orchestra Radio pentru că doresc mult să vin în contact, să cunosc diferitele aspecte ale vieții muzicale a unei țări prietene și cred că orchestra Radio este pe deplin „valabilă", ei au în plus șansa de a dispune de un public excelent și cred că este foarte important pentru ei.

— 1981 a reprezentat pentru întreaga viață muzicală românească anul național — și internațional — al Centenarului „Enescu"... Ați dirijat vreo compoziție de Enescu în anul 1981 ?

— Am avut ocazia să dirijez *Rapsodia a doua*, chiar aici la București, cu orchestra Radio, iar în cadrul Centenarului „Enescu" am lucrat împreună cu „Filarmonica" această operă a maestrului. Trebuie să spun că de fapt repertoriul enescian — în afara României — a fost puțin uitat și mă gîndesc mai ales la Franța. Trebuie s-o spunem, se cîntă mult mai puțin Enescu, mai întîi pentru că din păcate nu mai e printre noi — aceasta nu înseamnă că personalitatea sa nu este mereu vie în memoria celor care l-au cunoscut, mai ales în cea a elevilor săi, ca Menuhin și alții — dar cred că pe planul compoziției operele sale au fost puțin uitate, în orice caz se cîntă mai puțin în Franța, chiar creațiile de muzică de cameră. Cred că tradiția lui Enescu este proprie acum numai României, în sfîrșit aceasta de a cînta operele sale. Am avut ocazia aici, în cursul mai multor concerte, de a asculta cîteva dintre simfoniile sale, muzică de cameră, pe cînd în Franța trebuie spus că este cîntat mult mai puțin. De fapt era un om atît de complex prin personalitatea sa — în același timp mare instrumentist, mare pedagog, compozitor bineînțeles — poate că nu s-a acordat destulă importanță în Franța după moartea sa operei pe care a lăsat-o ca compozitor. Aceasta cu toate că este editat în parte în Franța. Așa este, știți, nu se poate explica, sînt mode, sînt momente cînd un compozitor este puțin uitat, apoi revine... Știu că s-a reprezentat, s-a remontat opera sa *Oedip*, în orice caz. Este opera de Enescu cea mai — să spunem —

abordată în Franța, în general. Mai degrabă opera. După aceea în Elveția, la Festivalul de la Lausanne știu că urma să fie montată ; în Franța a fost „făcută" în anumite orașe din provincie. Cred că este opera cea mai densă pentru publicul francez și cea mai cunoscută.

— Ce credeți despre instrumentiștii români ? Cum îi considerați pe soliști ? Cunoașteți școala de compoziție ?

— V-am spus că într-o privire generală instrumentele de coarde au o tradiție de prestigiu aici în România și este un lucru evident pentru că pe de-o parte au fost dintotdeauna mari violoniști români iar pe de altă parte noi am invitat numeroși soliști din toată lumea și consider că — în acest context — la ora actuală mulți instrumentiști români — vorbind și ca orchestranți — sînt prezenți aproape în toată lumea. Așadar cred că România este o pepinieră de muzicieni, este o țară cu o mare dragoste pentru muzică, o tradiție muzicală, fără nici o îndoială, dar unde această „muzică" este păstrată *vie*. Am impresia că într-adevăr tot timpul există un număr de tineri muzicieni, mai ales în violonistică. Cred că este oarecum instrumentul simbol al țării, este o tradiție care vine poate pur și simplu din mediul popular, din muzica folclorică uneori, să spunem o influență... De fapt se învață ușor vioara în România, cu toate că e un instrument dificil, foarte dificil și cere multă muncă... Sînt greutăți acum, practic la toate orchestrele din lume, în găsirea violoniștilor, în antrenarea noilor generații. Tocmai în această direcție am impresia că în România — din fericire — aveți un mare noroc, există mereu o serie de tineri instrumentiști de valoare și nivelul rămîne astfel foarte înalt. Aceasta este foarte important ! Bineînțeles că vorbesc mult despre violoniști pentru că este oarecum „obsesia" noastră, a șefilor de orchestră care vedem din cînd în cînd ieșind cîte un violonist la pensie... Dar este și cazul pianiștilor. Am avut ocazia de a-l acompania de mai multe ori pe Valentin Gheorghiu, care este un maestru al pianului, cred că este un solist absolut de prim rang. Tocmai am avut de altfel șansa de a-l putea invita la Bordeaux în luna iunie a anului trecut la un Festival „Schumann" unde a cîntat *Concertul pentru pian*, am fost foarte fericit că a putut veni la noi și cred că este un mare solist care poate nu face întotdeauna marea carieră pe care o merită. Nu vreau să citez aici marile nume ale viorii pe care le cunoașteți cu toții — știu eu — Silvia Marcovici are un succes internațional deosebit, maestrul Voicu bineînțeles este apreciat peste tot, Radu Lupu este un pianist fantastic. Așadar cred că aveți — judecat în ansamblu — un număr de artiști în România, de cîntăreți într-adevăr extraordinari. În definitiv este o țară unde există cu adevărat o mare vatră de cultură muzicală și este foarte plăcut să constați aceasta. Cunosc mai puțin compozitorii români pentru că pe de-o parte am timpul de studiere a partiturilor limitat — este din păcate problema oricărui dirijor, iar pe de altă parte cînd vin aici am la dispoziție de obicei doar cîteva zile, o repetiție pe zi cel puțin, concerte, călătorii, turnee ; nu prea trăiesc în țară și nu prea am ocazia să ascult altceva decît fac eu însumi. E păcat dar sînt privațiunile unei vieți de artist, de călător...

— Ce credeți despre atitudinea publicului contemporan față de muzica diferitelor epoci creatoare ?

— Cred că mi-am putut da seama că, în esență vorbind, în general în toată lumea tineretul este foarte receptiv la literatura contemporană, care are astfel un „a priori" favorabil, în timp ce publicului mai tradițional îi este întotdeauna frică de muzica contemporană, există această teamă de „agresivitate" — ce vom auzi oare ? — de fapt lumii îi place să asculte ceea ce cunoaște. Această observație e valabilă pentru cercurile de ascultători din întreaga lume ; poate în mod special publicul de operă dar nu mai puțin și publicul de concert. De fapt, pentru a judeca valoarea unui instrumentist — de exemplu — sau a unui dirijor se preferă a-l asculta într-o lucrare cunoscută pentru că poate fi mai ușor comparat cu alte interpretări ascultate și în acest sens este evident că există mai multe „versiuni" de public : este vorba mai întîi despre publicul „de fond" de concert, publicul de abonament, tradițional, totdeauna puțin conservator din principiu și cred că nici nu s-ar putea altfel. Din acest punct de vedere cred că este chiar bine că există tocmai tineretul căruia să-i fie sete de... alte orizonturi, de alte muzici, care cere muzică mai nouă și care ne forțează oarecum să lucrăm aceste muzici, să le căutăm, să le ascultăm, să le interpretăm.

— În încheiere v-am ruga să adresați cîteva idei, cîteva recomandări tinerilor dirijori români.

— Am avut ocazia de a preda, foarte puțin, dirijatul. Nici pentru asta nu am destul timp — poate mai tîrziu — dar am predat tinerilor francezi și cîtorva străini. Mi-am putut da seama că ceea ce este important în dirijat e poate mai puțin de a avea o *tehnică* — dacă vreți — dirijorală. *Este* important dar e necesar în primul rînd ca tehnica să fie pusă, să se afle în serviciul muzicii, al muzicalității — dacă putem spune astfel — al căutării unui ideal artistic împreună, laolaltă cu un ansamblu de o sută de persoane... Nu trebuie să fii sclavul memoriei, al notelor, al partiturii, al *tot* ceea ce este — dacă vreți — (cu un termen de interpretare subiectivă) *materia*. Pentru un tînăr dirijor este foarte important să păstreze tot timpul această perspectivă, acest punct de vedere al *interpretului*, iar nu pe acela al „bătătorului de măsură", al kappelmaestrului. Este poate și o problemă de inițiativă, de resort personal.

Gabriel TOMESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

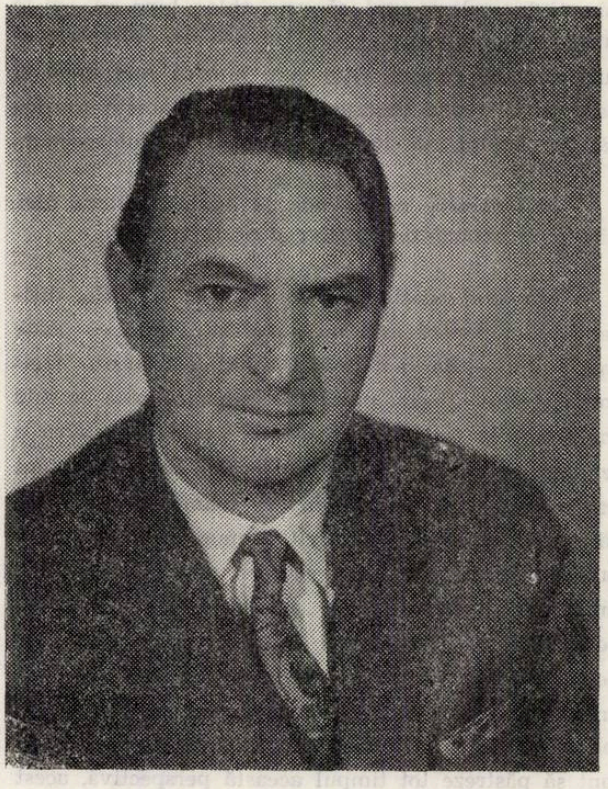
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

WILHELM GEORG BERGER

Portrait (I)

Horia Şurianu

„Sans aucun doute, la musique surprend de manière unique l'élément psychique insaisissable, le transpose dans la sensibilité, l'offre à la sensibilité commune ; mais elle le fait seulement lorsqu'elle possède les plus hauts



moyens de construction compositionnelle" [1]. Cette citation de *Estetica* énonce une vérité dont tout musicologue désireux de pénétrer les secrets d'une conception musicale quelconque devrait ne pas s'en départir.

En ce qui nous concerne — à savoir, tenter un tour d'horizon de la musique du compositeur Wilhelm Georg Berger (né le 4 décembre 1929 à Rupea — Braşov) —, l'affirmation ci-dessus acquiert tout son sens et devient décisive car, en démarrant sur le champ d'une création musicale aussi vaste et féconde, la question était de savoir, d'emblée, quel sera le critère qui allait nous guider dans l'analyse que nous nous proposions de faire. Ses partitions, à mesure que nous les parcourions, attestaient une flagrante unité du matériau musical gouvernant tout le travail du compositeur. Mais notre recherche nous a été considérablement facilitée par les études théoriques longuement élaborées du musicien qui, non seulement dévoilent son système en la matière, mais de plus constituent une base pour de nouvelles aventures sonores dans la sphère de la musique. Publiées d'abord dans la revue *Muzica* [2], ces études ont été ensuite réunies et développées dans le livre *Dimensiuni modale* [3] dont le contenu en fait un véritable traité de composition signé W. G. Berger. A coup sûr, celui qui parcourt ses lignes trouve la réponse à la question qui se dresse dès qu'il prend connaissance de la liste des oeuvres de l'auteur, composées au cours d'une période comptant près de trente années : comment a-t-elle pu naître, une création musicale aussi vaste ? (70 oeuvres — 60 compositions dont 13 symphonies, 14 quatuors à cordes, 8 concertos instrumentaux, des ouvrages de musique vocale-symphonique, des ouvrages de musique de

[1] Hartmann, Nicolai, *Estetica*, Bucarest, Editura „Univers", 1974, p. 352.

[2] No. 3/1963 : *Moduri şi proporţii* ; nos. 9—10/1969 : *Structuri sonore şi aspectele lor armonice* ; nos. 10, 11 et 12/1977 : *Teoria coralurilor integral cromatice*.

[3] Berger, Wilhelm Georg, *Dimensiuni modale*, Bucarest, Editura muzicală, 1979.

chambre et, dans le domaine de la musicologie, 10 ouvrages, soit dix volumes, qui renferment aussi des incursions dans l'histoire de la musique).

A la légitime question que nous venons d'énoncer, cette étude se propose d'y répondre en prouvant qu'un acte créateur pareil est en effet possible quand il s'appuie sur un système solide et logique tel que celui de Wilhelm Georg Berger, exemple de dévotion et de labeur incessant au service de l'art sonore.

En soulevant le voile d'une pensée modale généreuse...

Si l'on envisage les zones géographiques où se pratiquait et continue à se pratiquer le système musical modal, si l'on jette un regard en arrière sur les siècles dominés par la musique modale, on constate que ce système représente un océan immense où ont coexisté et coexistent, dont sont nées et naissent des musiques différentes qui appartiennent à des groupes ethniques délimités ou bien en s'entrepénétrant, des musiques propres, des musiques interférées ou analogues. „L'évolution de la pensée musicale tout au long du XXe siècle a mis au premier plan avec toujours plus de constance le concept du mode, approfondissant toujours davantage ses significations et, implicitement, augmentant ses sens et ses rayons d'application" [4]. Si, jusqu'à notre siècle, le système modal se construisait surtout d'après certaines lois naturelles — étant, peut-être, de la sorte, le système musical le plus naturel —, aujourd'hui nous voici être, déjà, les héritiers ou bien les témoins de systèmes fabriqués qui naissent (et sont nés) surtout au sein du tempérament sonore lequel, à son tour,élargi par de petits intervalles, eux-mêmes obtenus artificiellement, tend à abandonner l'idée tonale (qui l'a fait subsister jusqu'à présent) pour rentrer de nouveau dans la sphère de l'idée modale. „En dernière instance, le concept modal signifie ordre, interprétation harmonieuse de certains sons, organisation créatrice. Cet ordre exprime le rapport entre les intervalles composants et représente à la fois un classement quantitatif et qualitatif du matériau sonore. Le son n'a pas de signification en soi, il représente une fonction issue de sa position dans le cadre d'une échelle proportionnée. Le caractère fonctionnel (au sens large de la notion) signifie en musique un système d'interrelation et de conditionnement réciproque des sons, d'où la mise en évidence et la particularisation de chacun dans l'ensemble du discours musical" [5].

Nous nous servons de cette citation parce qu'elle recèle l'essentiel — encore qu'exprimé largement — de la pensée du compositeur quant au système modal. Assurément ,une suite d'opinions contradictoires pourraient être formulées, plus ou moins justifiées, concernant le caractère fonctionnel, l'identité et l'effet psychologique du son ; néanmoins, ces opinions ne gênent en rien l'objectif que nous nous sommes proposé, celui — non pas de déclencher une polémique — mais d'étudier les dimensions d'une pensée claire, innovatrice d'un système musical conséquent et solide puisqu'il résiste à une pratique déjà longue et assurément future.

Le secret de la pérennité du système réside dans le coefficient élevé de naturel dont il est né, même si les procédés d'élargissement touchent à la zone du „fabriqué" en révélant des modes synthétiques. Le caractère naturel apparaît par l'application en musique de la loi des proportions (du „nombre d'or", la *sectio aurea).* On sait que cette loi provient de la nature et, comme telle, qu'elle été reprise et utilisée au long des siècles dans presque tous les domaines de l'art. On sait aussi que les proportions de la *sectio aurea* ont été exprimées sous la forme d'une suite par Leonard Fibonacci (d'où le nom de cette suite) :

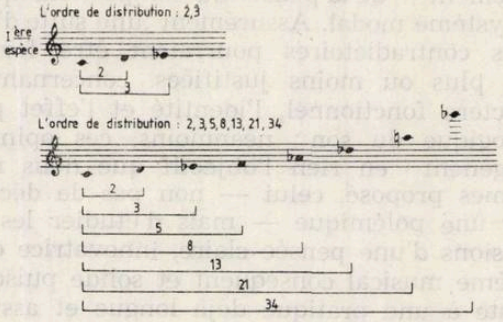
2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, ...n

La correspondance nombre-son a été réalisée par Wilhelm Berger au niveau intervallaire, par conséquent au niveau des rapports qui se forment entre les sons, déterminant ainsi une organisation sonore fondée sur la suite de Fibonacci. Il convient en outre de retenir que cette suite n'est qu'un point de départ dans la construction du système, par ailleurs particulièrement complexe. Cependant, à quelque niveau que ce soit et aussi complexe qu'il devienne (et il peut le devenir), le système ne trahit aucunement les proportions de la suite. (C'est là un aspect décelable dans toutes les oeuvres du compositeur dues à l'élaboration et au perfectionnement du système.)

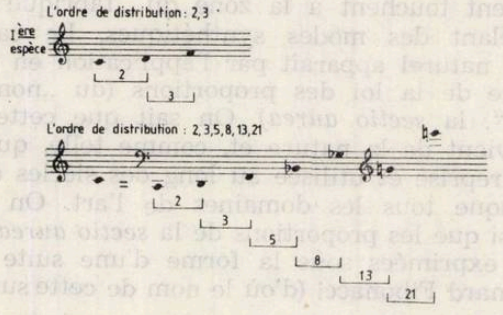
Mais que peuvent engendrer les proportions? Tout d'abord, le musicien partait de la formation de modes fondés sur la dite suite, des modes groupés par espèces selon une unité de mesure certaine. Ont pris ainsi naissance 12 espèces : depuis l'espèce I relevant du 1/2 ton jusqu'à l'espèce XII relevant de l'unité de 6 tons, toutes les espèces étant obtenues par l'ajout d'un demi-ton (1 ton = espèce II, 1 ton + 1/2 ton = espèce III etc.). Dans le cadre des espèces, des types différents en sont résulté en fonction du groupage des éléments (3, 4, 5 sons...). En même temps, la distribution des sons a été réalisée à l'aide de deux modalités :

a) par rapport à un son fondamental en poursuivant l'affirmation d'un centre tonal :

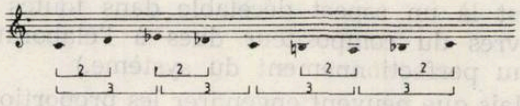
[4] Berger, W. G., *op. cit.*, p. 6.
[5] Berger, W. G., *op. cit.*, p. 8.



b) par rapport au degré (en fait de degré à degré) en conservant un caractère mélodique prononcé :



Observons que dans les deux cas les modes ainsi formés contiennent les germes d'une pensée mélodique très aptes à permettre une écriture de ce type. Cette affirmation se fonde sur la constatation que chaque distribution initiale (à sens ascendant) suppose encore trois autres formes. Dans l'ordre énoncé par le compositeur, ces formes sont : „le renversement descendant, à partir du point aigu terminus de la distribution initiale ; la distribution descendante, à partir du premier son (fondamental) de la distribution initiale ; le renversement ascendant, à partir du son grave terminus de la distribution descendante" [6] :



En essayant d'établir une comparaison avec le système sériel (l'analogie n'est guère impossible à envisager), on observe que le système ici considéré permet aussi bien les quatre formes de la série — traitées en toute liberté — que d'autres, nouvelles, voisines de l'idée de transposition, surtout dans une technique opérant par tronçons. De toute manière, le champ d'action de ce système semble être plus vaste parce que les modes engendrés et qui renferment 3 à 8 sons (et même davantage que 8 !) peuvent acquérir différents profils mélodiques soit par le simple enchaînement des distributions susmentionnées, soit par des combinaisons de distributions (par transposition), soit encore par le changement de mode (modulation). Il est certain que la liberté de mouvement et d'option dans le cadre du mode — sans que, pour autant, la structure de celui-ci subisse des modifications — constitue un argument supplémentaire en faveur de ce système lors d'une comparaison avec la technique sérielle. Dans le même temps, la possibilité de créer un centre tonal, ainsi que la force de convergence d'un son qui s'impose de par la construction même du mode, entraînent de multiples conséquences sur le plan psychique et, *ipso facto,* esthétique. C'est pourquoi la représentation chiffrée des proportions sonores ne signifie point un simple raisonnement sur le papier et, d'autant moins, un raisonnement voulant se garder abstrait, mais effectivement une incursion au travers d'un langage musical qui suppose la communication du message à l'aide de sons corrélés, ces relations étant chargées de contenu, sémantique.

*La musique se définit dans le cadre de la „Sonanz" **

Si les modes témoignent d'un aspect mélodique prégnant — par conséquent d'une conception opérant sur l'horizontale —, cela ne veut point dire qu'ils doivent être traités rien que sous l'espèce de la monodie. La musique à plusieurs voix, quelle qu'en soit la catégorie dont elle relève (homophonie, polyphonie, hétérophonie) suppose des superpositions de sons sur la verticale (soit fortuites comme dans la polyphonie linéaire libre ou dans certaines hypostases de la musique aléatoire, soit organisées comme dans tous les autres cas ; sans doute, existe-t-il aussi, entre les deux extrêmes, des zones communes qui se soumettent plus ou moins à une organisation partielle). Mais, sans tenir compte l'aspect fortuit ou organisé des superpositions, certaines relations prennent naissance entre les sons. Ces relations ne peuvent être déterminées en musique *autrement* que dans les limites de la *Sonanz.*

La *Sonanz* apparaît comme une notion générale limitée en théorie par deux pôles : la consonance et la disonance. Tout au long du temps, la pratique musicale a réussi à estomper quelque peu la frontière qui sépare ces deux aspects, car les délimitations issues des états psychiques, à la suite du degré de tension sonore résultée de la relation entre deux ou plusieurs sons (accord), devenaient toujours plus vagues, tendant à s'uniformiser. De nos jours, tout une série de théories ont été lancées sur la *Sonanz.* C'est encore à l'acoustique que l'on doit dans l'univers extramusical, une image tant soit peu objective

[6] Berger, W. G., *op. cit.*, p. 16.

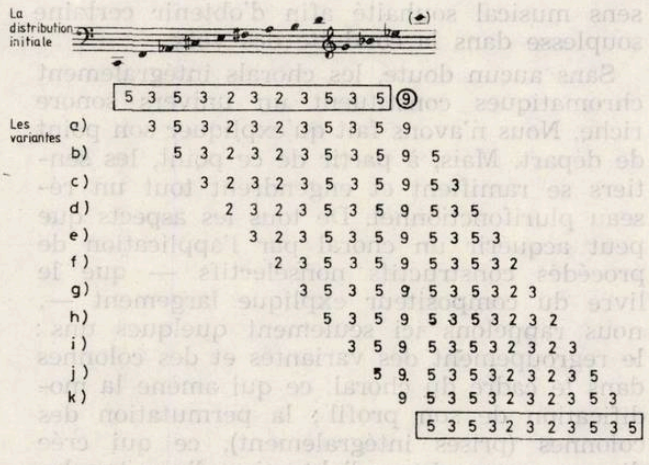
* *Sonanz* = terme introduit dans la littérature musicologique allemande pour exprimer la simultanéité phonique. En ce qui nous concerne, nous allons l'employer dans notre exposé, le considérant comme propre à definir l'image sonore.

de la résonance car elle porte sur les fréquences qui, elles, désignent des intervalles représentés par des rapports de nombres entiers : quand elles sont petites, les fréquences correspondent à des intervalles consonants, quand elles sont grandes, elles répondent à des intervalles dissonants. Mais, dans l'art sonore, l'état d'incertitude est grand dans, le royaume de la *Sonanz*. Cependant, Berger arrive à un système d'organisation qui tient à des phénomènes d'entropie harmonique et à des ensembles sonores pouvant résulter de la superposition des sons à partir des proportions de la *sectio aurea*. Guidé par l'idée que la musique „doit sonner" et non par rester un simple calcul de combinaisons, le compositeur recherche à l'intérieur de la *Sonanz* des structures sonores complexes, disposant d'une large gamme d'action harmonique, sans négliger un seul instant la qualité des combinaisons sur l'axe vertical, celle-là même qui ressort du caractère de la résonance, c'est-à-dire de la coexistence des relations consonantes et des relations dissonantes. Dès lors, en partant du principe que „la qualité d'un accord dépend de la somme et de la nature (du caractère) des interrelations qui naissent entre les sons composants de l'accord" [7], Wilhelm Berger construit un édifice harmonique à la mesure de l'édifice mélodique et étroitement corrélé à ce dernier. Le sommet de la pensée harmonique du compositeur est décelable dans la *théorie des chorals intégralement chromatiques* que ses symphonies attestent grandement.

Mais la théorie n'est que la résultante des essais et des recherches du musicien dans la sphère de la *Sonanz*, les uns comme les autres ayant engendré des structures sonores qui l'ont conduit vers une harmonie complexe présidée par des facteurs psychologiques. C'est dans un domaine comme celui-ci que la loi de l'entropie a des implications immédiates. Le compositeur ne perd aucunement le contrôle de la perception psychologique et il la réalise par l'espacement des sons à l'intérieur des conglomérats sonores où, on le sait, l'entropie augmente en proportion directe du nombre de notes, ainsi que par des procédés visant à des relations combinatoires telles que l'amortissement des dissonances dans le discours harmonique, l'emploi prépondérant des consonances (tierce, sixte), l'utilisation des relations neutres jouant un rôle médiateur entre les consonances et les dissonances etc.

Les structures sonores et leurs aspects harmoniques — conséquence de l'ordonnance verticale des proportions modales — opèrent sur un champ vaste. Par l'établissement de certains tracés du type harmonique, fondés sur les structures nées de la double ou triple polarité (visant on non la symétrie), ou bien des modèles des 12 espèces, Wilhelm Berger arrive à une conclusion très importante pour l'acte proprement dit de la création musicale : „Devant les multiples possiblités de sélection et de synthèse, d'extension et de restriction, d'interprétation quantitative et qualitative, le circuit des chaînes d'accords est pratiquement illimité, à condition que chaque voix harmonique exprime une „démarche mélodique" exposant partiel d'une évolution harmonique générale logique et espressive, acquérant de la sorte un sens fonctionnel qui, en tant qu'effet global, assure au développement tout entier un caractère fonctionnel dans le contexte d'une ligne polymélodique du type modal" [8]. On y trouve en essence toute la conception du compositeur concernant la conduite et la superposition des voix — chose d'une importance de premier ordre dans l'architecture des chorals intégralement chromatiques.

La jonction entre l'axe horizontal (organisation modale succesive : la ligne mélodique) et l'axe vertical (organisation modale simultanée : pilier harmonique) a impliqué la notion de *mode-accord*. Et cette notion joue précisément un rôle particulier dans la conception des chorals. „De n'importe quel mode-accord intégralement chromatique comportant 12 sons distincts et non-répétés, structuré dans le sens d'une ligne mélodique ou d'une colonne harmonique aux valeurs proportionnées, on peut obtenir onze variantes — des modes mélodiques corrélés disposant d'autres sons fondamentaux et terminaux (par la permutation succesive des composantes) ou bien des agrégats — des ensembles harmoniques aux aspects d'une *Sonanz* particulière —, donc, des regroupements ou des renversements dérivés de la distribution initiale (l'état de base)" [9].

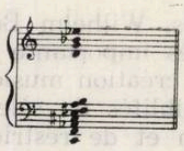


La transformation en choral du mode-accord et des variantes se produit au moyen de la distribution en colonnes :

[7] Cf. le chapitre concernant la *Sonanz* dans Berger, W. G. : *Dimensiuni modale...*, p. 54.

[8] Berger, W. G. : *Dimensiuni modale...*, p. 94.

[9] Berger, W. G., *op. cit.*, p. 106.



5	9	5	3	5	3	2	3	2	3	5	3
3	5	9	5	3	5	3	2	3	2	3	5
5	3	5	9	5	3	5	3	2	3	2	3
3	5	3	5	9	5	3	5	3	2	3	2
2	3	5	3	5	9	5	3	5	3	2	3
3	2	3	5	3	5	9	5	3	5	3	2
2	3	2	3	5	3	5	9	5	3	5	3
3	2	3	2	3	5	3	5	9	5	3	5
5	3	2	3	2	3	5	3	5	9	5	3
3	5	3	2	3	2	3	5	3	5	9	5
5	3	5	3	2	3	2	3	5	3	5	9
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII

représentées par des notes :

(mi♭)	do	fa	la♭	re♭	mi	fa♯	la	si	re	sol	si♭
si♭	(mi♭)	do	fa	la♭	re♭	mi	fa♯	la	si	re	sol
sol	si♭	(mi♭)	do	fa	la♭	re♭	mi	fa♯	la	si	re
re	sol	si♭	(mi♭)	do	fa	la♭	re♭	mi	fa♯	la	si
si	re	sol	si♭	(mi♭)	do	fa	la♭	re♭	mi	fa♯	la
la	si	re	sol	si♭	(mi♭)	do	fa	la♭	re♭	mi	fa♯
fa♯	la	si	re	sol	si♭	(mi♭)	do	fa	la♭	re♭	mi
mi	fa♯	la	si	re	sol	si♭	(mi♭)	do	fa	la♭	re♭
re♭	mi	fa♯	la	si	re	sol	si♭	(mi♭)	do	fa	la♭
la♭	re♭	mi	fa♯	la	si	re	sol	si♭	(mi♭)	do	fa
fa	la♭	re♭	mi	fa♯	la	si	re	sol	si♭	(mi♭)	do
do	fa	la♭	re♭	mi	fa♯	la	si	re	sol	si♭	(mi♭)
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII

On observe que dans un choral les colonnes constituent des renversements successifs de la distribution initiale, d'où certaine „migration du son" sur la diagonale au travers de chaque voix. L'on en déduit aussi l'idée du canon à 12 voix intégralement chromatique et qui, en poursuivant la ligne de la diagonale, peut acquérir différents aspects d'ordre graphique et, sans doute, sonore. Mais, pour ne pas créer l'impression d'un certain automatisme dans l'architecture des chorals, faisons cette mention, à savoir que le compositeur se sert souvent du renversement des intervalles selon le sens musical souhaité afin d'obtenir certaine souplesse dans la conduite des voix.

Sans aucun doute, les chorals intégralement chromatiques constituent un univers sonore riche. Nous n'avons fait qu'expliquer son point de départ. Mais, à partir de ce point, les sentiers se ramifient et engendrent tout un réseau plurifonctionnel. De tous les aspects que peut acquérir un choral par l'application de procédés constructifs nonsélectifs — que le livre du compositeur explique largement —, nous rappelons ici seulement quelques uns : le regroupement des variantes et des colonnes dans le cadre du choral, ce qui amène la modification de son profil ; la permutation des colonnes (prises intégralement), ce qui crée diverses successions ; l'obtention d'une typologie neuve, différemment proportionnée, par l'alternance et la combinaison de plusieurs modes-accords ; la rotation à 90° qui peut être effectuée à trois reprises et dont résultent, outre la forme initiale, encore trois autres formes (états) du choral, ce qui signifie en tout 4 formes ; ce dernier procédé implique à la fois la transformation successive des colonnes en voix et inversement, sans que, pour autant, l'architecture du choral à plusieurs fonction subissent des modifications structurales. C'est néanmoins dans le choral à moins de 12 voix qu'il est le plus prégnant et indique le rôle du thème : il permet d'en tirer des profils mélodiques fonctionnels satisfaisant dans la plus grande mesure les besoins esthétiques du créateur, il facilite la subdivision des chorals, leur caractère complémentaire, etc. Remarquons à quel point toutes ces opérations n'affectent en rien la résonance, laquelle se maintient dans la même sphère esthétique.

Une résultante encore plus importante des combinaisons (de la superposition) des 12 voix du choral est la *dimension oblique,* qui concerne un type d'écriture spéciale. Ecrire sur la diagonale ne signifie pas pour Berger une simple manière graphique ; c'est une nécessité née de la nature du matériel sonore. Et d'ailleurs, la seule idée de disposer les sons sur les deux axes (horizontal-vertical), en les organisant selon la suite de Fibonacci, implique une rencontre du discours musical sur la diagonale. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de faire observer qu'un autre ordre rigoureux des fréquences — celui dont témoigne la musique de Webern —, concernant lui aussi l'ordonnance horizontale (la série) et l'ordonnance verticale (des combinaisons harmoniques fixes issues de l'organisation verticale de la série), a pareillement conduit à une écriture sur la diagonale, autrement dit à la dimension oblique. Cela nous fait comprendre l'évidence des affinités du système de composition de Wilhelm Berger avec le sérialisme, notre musicien étant lui-même, au temps de ses premiers opus, un praticien de la technique sérielle (en toute liberté, néanmoins !) et ce, jusqu'à ce que son propre système se fût cristallisé. A première vue, on pourrait penser que son système représente un cas particulier de sérialisme intégral attestant une pensée sérielle plus hardie dans ses raisonnements. Loin de là ! Bien que le système soit rigoureux (au niveau des fréquences, non pas aussi au niveau rythmique), il implique une liberté de mouvement gouvernée par un esprit créateur nullement contraint par des tracés conditionnels. Il semble qu'à mesure qu'il avançait dans l'élaboration de son système, le compositeur s'ouvrait un champ d'action toujours plus vaste par la multitude des variantes possibles. Tant et plus, que s'enkyster à l'intérieur de lois immuables (seulement pour ne pas s'évader de la structure) n'avait plus de sens.

Cela étant, pour comprendre l'oeuvre musical de Wilhelm Berger, il est nécessaire d'apprendre sous quelle forme se manifeste la liberté d'action à l'intérieur du système, quelles sont ses limites et ses contraintes, quelles sont aussi ses ouvertures d'horizon.

(à suivre)

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

MUZICA — Nr. 4, 48 p. București — Aprilie — 1982

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. „Informația" — c. 2163

42.416

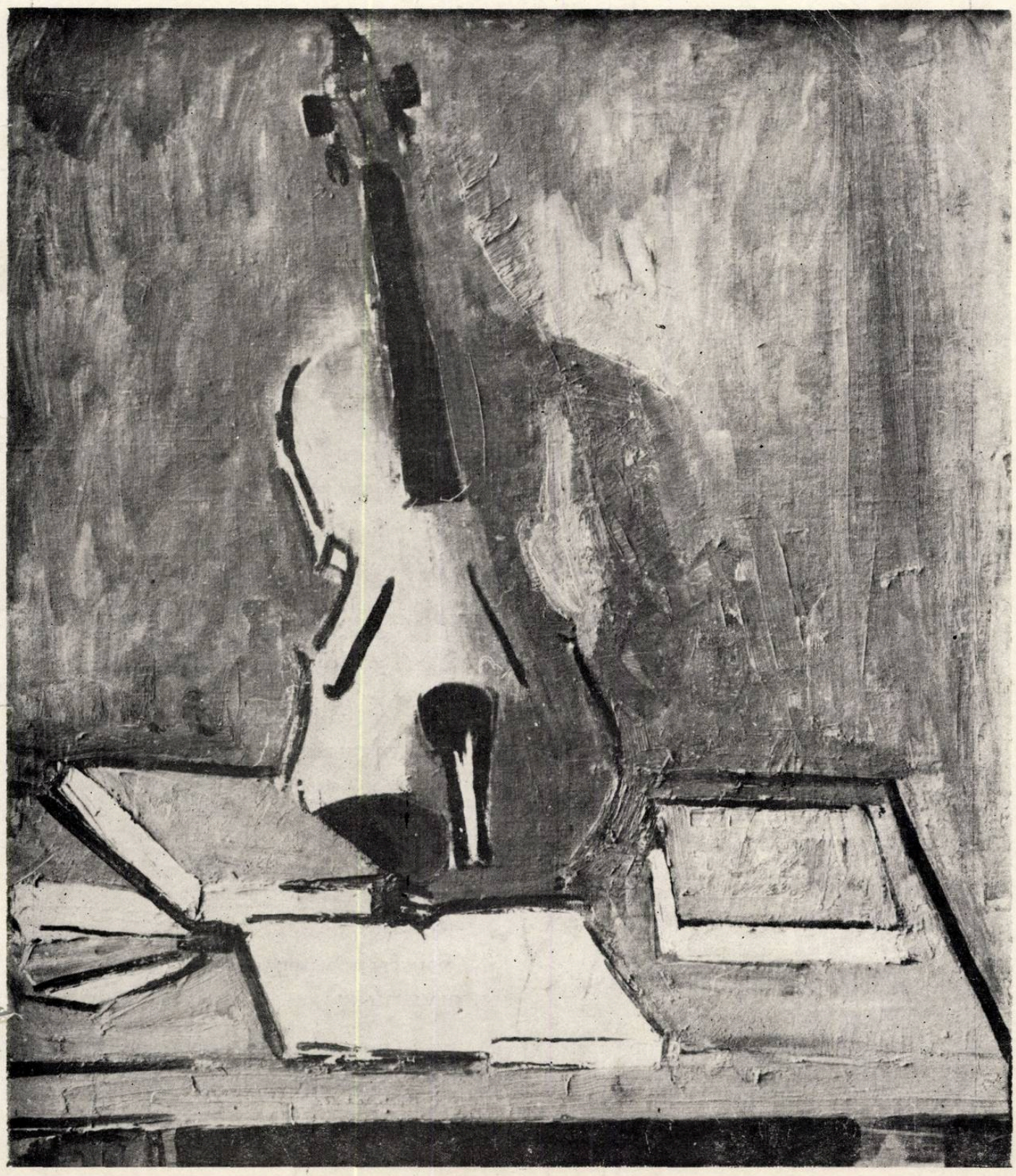
Preț lei 15

5

MAI

MUZICA

ISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALIST



CUPRINS

ANTON DOGARU

Muzica corală românească (I) 1

CREAȚII ROMÂNEȘTI

RODICA SAVA

Sigismund Toduță — **La curțile dorului,** 3 madrigale pe versuri de Lucian Blaga . 6

PAULA BĂLAN

Antifonii de Cristian Misievici 11

★

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 13

GEORGE SBÂRCEA

George Grigoriu la 55 de ani 16

EUGEN PRICOPE

Walter Labhart, un remarcabil enescolog elvețian 18

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Horia Șurianu, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Anton Dogaru, Viorel Crețu, Ion Pelearcă, Carmen Cârneci, Oana Velcovici, Mihaela Niculescu, Ștefan Cărăpănceanu, Veturia Dimoftache, Silvian Georgescu Alexandru Bădulescu, Titus Moisescu, Mihaela Arion Doboș 19

RECENZII

LAVINIA TOMULESCU COMAN

Tratat de artă pianistică de Ana Pitiș — Ioana Minei 38

★

LIVIU DĂNCEANU

Muzicieni români peste hotare 39

ADALBERT WINKLER

Educația muzicală în Japonia 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ȘURIANU

Wilhelm Georg Berger — Portrait (II) . . 41

SOMMAIRE

ANTON DOGARU

La musique chorale roumaine (I) . . . 1

OEUVRES ROUMAINES

RODICA SAVA

Sigismund Toduță — **La curțile dorului,** trois madrigaux sur des vers de Lucian Blaga . 6

PAULA BĂLAN

Antiphonia de Cristian Misievici 11

★

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS 13

GEORGE SBÂRCEA

George Grigoriu à 55 ans 16

EUGEN PRICOPE

Walter Labhart, un remarquable énescologue suisse 18

LA VIE MUSICALE

Signataires : Horia Șurianu, Edgar Elian, Dan Scurtulescu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Anton Dogaru, Viorel Crețu, Ion Pelearcă, Carmen Cârneci, Oana Velcovici, Mihaela Niculescu, Ștefan Cărăpănceanu, Veturia Dimoftache, Silvian Georgescu,Alexandru Bădulescu, Titus Moisescu, Mihaela Arion Doboș 19

COMPTES RENDUS

LAVINIA TOMULESCU COMAN

Tratat de artă pianistică (Traité d'art pianistique) par Ana Pitiș, Ioana Minei . . . 38

★

LIVIU DĂNCEANU

Musiciens roumains à l'étranger . . . 39

ADALBERT WINKLER

L'éducation musicale au Japon 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

HORIA ȘURIANU

Wilhelm Georg Berger — Portrait (II) . . 41

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 5 (356) MAI 1982

Muzica corală românească (1968—1981)

I

Anton Dogaru

Consultînd evidenţa secţiei corale de la Uniunea compozitorilor, între anii 1968—1981, rămîi pur şi simplu impresionat de titluri şi autori, repartizate în toate domeniile muzicii corale, lucru care demonstrează că autorii români care se consacră genului activează cu febrilitate, continuînd bogata tradiţie, îmbogăţind-o în permanenţă cu noi valori. Pe de o parte, situaţia este un rezultat al marii dezvoltări pe care a cunoscut-o în aceşti ani mişcarea noastră corală, stimulată de ampla manifestare care este Festivalul Naţional „Cîntarea României", cu faze care solicită în permanenţă însuşirea de noi repere în cadrul repertoriului formaţiilor existente, precum şi înfiinţarea de noi ansambluri. Este un fenomen fără precedent, în istoria poporului nostru, căruia compozitorii s-au angajat să-i răspundă, în permanenţă, la un nivel prestigios ; pe de altă parte, mă gîndesc la noua formă de lucru a secţiei, care include planificarea creaţiei, în funcţie de evenimentele care se cuvin comemorate sau sărbătorite cu argumente specifice artei sunetelor. Aşa cum vom vedea, pe parcursul acestor ani, nu au rămas „datorii" în această privinţă, fiecare moment de mare însemnătate, din viaţa poporului, fiind înconjurat de un mare număr de creaţii, pe care autorii le-au făurit în chip omagial. Cu alte cuvinte, muzica noastră corală cea mai recentă este un fenomen viu, contemporan, răspunzînd cu vibraţie specifică, nouă, la pulsul social. În acelaşi timp, vom găsi în sînul ei, aşa cum arătam, continuări, privind cîntecul popular sub diverse forme, de la prelucrări nedepărtîndu-se de model pînă la recrearea esenţelor, într-un chip original, cu forme concertistice deosebit de atrăgătoare. Şcoala de compoziţie românească a asimilat, cu multă pătrundere, tot ce s-a realizat, încercînd să se prezinte, pe scara mondială a valorilor, cu realizări demne de atenţie. Din acest punct de vedere, desigur că deosebit de stimulativă pentru compozitori trebuie considerată activitatea naţională şi internaţională a „Madrigal"-ului şi a cîtorva formaţii de tineret, care se bucură de un veritabil renume, în ţară şi peste hotare. Deci, vom considera drept caracteristici principale ale muzicii noastre corale recente bogăţia, diversitatea, modernitatea, originalitatea naţională ivită din axarea ei, în principal, pe subiectele folclorului şi, de ce nu, competivitatea pe plan internaţional. Gîndindu-mă că în fişele pe care le-am alcătuit, în vederea realizării sintezei de faţă, aproape fiecare secţiune a genului conţine sute de lucrări elaborate în ultimii ani, consider că argumentul principal, în ce priveşte bogăţia, este atins. Faptul poate fi explicat, pe de o parte, pe baza frumoaselor tradiţii, care îmbrăţişează toate secţiunile pe care le voi expune în continuare şi pe de altă parte prin avîntul muzicii corale, determinat, aşa cum arătam, de Festivalul „Cîntarea României". Atît formaţiile diferite care activează, cît şi solicitările diverse au determinat varietatea producţiilor, fie din punct de vedere tematic, fie din punctul de vedere al limbajului. Vom întîlni miniaturi cu conţinut liric descriptiv, apoi suite cu conţinut folcloric, poeme încărcate de cugetări filozofice şi cantate închinate eroilor istoriei noastre. Cu alte cuvinte, este vorba de întreaga gamă de specii ale genului, pe care compozitorii noştri actuali o cultivă cu meşteşug, pasiune şi multă sinceritate. Ca limbaj, vom găsi pagini amintind de muzica lui Ion Vidu, precum şi momente scrise cu multă cugetare, folosind chiar principii extramuzicale. Este un semn că compozitorii noştri practică un perimetru de mijloace de exprimare, unele poate tradiţionale, altele „la zi" cu ceea ce se petrece pe plan mondial, în aria genului şi acest fapt îl socotesc semnificativ, reprezentativ. Nu putem afirma că există, în muzica noastră actuală, o singură direcţie, ci o mare diversitate de atitudini privind creaţia, care asigură o veritabilă tinereţe a genu-

lui. Apoi, modernitatea lucrurilor, în expresie mai ales, trebuie înțeleasă ca pornind de la puternica amprentă a personalității enesciene, care este prezentă sub diferite forme. Ecouri ale atributelor de limbaj din *Oedip*, de exemplu, sînt prezente în aria multor lucrări aparținînd compozitorilor din diferite generații, semn că respectivele atribute au devenit reprezentative, constituind adevărate caracteristici naționale. Ca și pînă la Enescu, și exact la unison cu aspirațiile genialului nostru compozitor, autorii de astăzi își așează toate plăsmuirile pe făgașe cu puternice amprente naționale. Așa cum vom vedea, cele mai îndrăznețe alcătuiri muzicale pornesc, își au izvorul în cîntecul nostru popular, în particularitățile lui atît de specifice, dovedindu-se că originalitatea își mai găsește o explicație prin ancorarea în acest domeniu, care este, de fapt, inepuizabil în sugestii, în idei. Compozitorii noștrii coriști au izbutit și izbutesc în continuare, aspirînd să învingă în competiția internațională a valorilor. Nu cu modestie, ci reprezentativ aș spune, am participat și participăm la mai multe competiții și reuniuni internaționale, obținînd o seamă de prestigioase trofee. Găsesc în această situație o confirmare, o nouă și indiscutabilă confirmare a valorilor create în acest fel. Compozitorii din țara lui Enescu, continuă, în chip original, drumul început de marele Orfeu moldav, cu speranța atingerii unui nivel care, într-adevăr, poate confirma continuitatea, poate fi apreciat mai ales prin modernitatea care o conține.

Am să încep trecerea în revistă pe care o intenționez cu un mănunchi bogat de creații dedicate patriei. Fără a avea pretenția că am epuizat toate sursele de informație din materialul consultat, am ajuns la concluzia că în acești ani au fost scrise peste 300 lucrări corale, de diferite dimensiuni, dedicate patriei. Aș cita cîteva, semnate de foarte cunoscuții autori, ca *Patrie, lumină plină* de I.D. Chirescu (Petre Ghelmez), *Cîntăm a țării tînără grădină* și *Pentru al țării viitor* de D.D. Botez, (Corneliu Șerban), *Cîntarea României* (V. Tulbure) și *Pămîntul de dor, România* (Corneliu Șerban) de Radu Paladi, *Imn pentru patrie* de Gh. Dumitrescu (A. Păunescu și N. Stănescu), *Vatră de mîndri eroi* (Crișan Constantinescu) și *Slăvită Românie* (Traian Iancu) de Gh. Bazavan, *Românie, țara mea* de Alexandru Pașcanu (Stelian Filip), *României* de Doru Popovici (M. Eminescu), *Dulce Românie* de Laurențiu Profeta. Alături de acestea se înscrie o serie de alte lucrări semnate de C. Romașcanu, M. Neagu, C. Arvinte, I. Odăgescu, H. Mălineanu, Al. Velehorschi, S. Sarchizov, D. Capoianu, V. Timiș, I. Vintilă, E. Lerescu, C. Palade, T. Bratu, L. Ionescu, C. Andrei. G. Grigoriu precum și partituri aparținînd celor mai tineri membri ai Uniunii, e drept însă mai puțin dedicați cultivării pasionate a genului. În privința lucrărilor din această categorie este important de observat că limbajele folosite, exprimarea muzicală îmbracă forme foarte variate, fiind prezentă ținuta cîntecelor revoluționare, sau melosul neoromantic, uneori cu accente foarte originale, extrase din folclor, cu armonii și ritmică bogată. Desigur că de o mare apreciere s-au bucurat realizările polifonice, de asemenea prezente, precum și foarte îndrăznețele experiențe ale unor compozitori din generația medie, sau mai tineri, care demonstrează o bună cunoaștere a marilor resurse interpretative ale aparatului coral. Sînt înscrise, în listele pe care le-am alcătuit și lucrări pentru coruri de voci egale, adică vreau să arăt că compozitorii s-au dovedit preocupați de îmbogățirea genului, pe toate planurile.

O a doua categorie de lucrări este realizată cu conținut omagial, partidului, conducătorului său și al întregului popor, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Pe parcursul acestor ani este foarte clară orientarea creației spre omagierea, etapă cu etapă, a tuturor evenimentelor, de o deosebită însemnătate, care au fost trăite de noi. Găsim așadar lucrări dedicate Congresului al XI-lea al P.C.R., Congresului al XII-lea al P.C.R., apoi alegerii tovarășului Nicolae Ceaușescu ca președinte al țării și altele. În permanență se scriu lucrări care amintesc de glorioasele jertfe de la Doftana, de evenimentele din august'44, de înființarea P.C.R., în mai 1921. Este remarcabil faptul că, din bogăția de lucrări cu acest conținut se detașează cîteva care cunosc o foarte mare apreciere, bucurîndu-se de o deosebită popularitate : *Partid erou, partid victorios,* de D.D. Botez (Vl. Bârna), *Din plai de Olt* de Radu Paladi (N. Dragoș), *Poporul — Ceaușescu — România* de G. Grigoriu (A. Storin) și *Cînd spun partid* de A. Pop (E. Frunză). Compozitorii Gh. Bazavan, M. Neagu, D. Bughici, T. Bratu, C. Arvinte, S. Sarchizov, Cl. Negulescu, Z. Popescu, Fl. Comișel, V. Donose, C. Romașcanu, V. Spătărelu, S. Ilin, S. Vulcu, G. Derieteanu, Gr. Nica, C. Trăilescu, C. Simionescu, P. Rogojină, D. Petrescu, C. Ioachimescu, de asemenea, au semnat inspirate pagini cu acest conținut. Sintetizînd domeniul cîntecelor de patrie și partid, putem spune că în acești ani, toți compozitorii noștri, din întreaga țară, au contribuit cu cel puțin o lucrare la îmbogățirea și diversificarea genului, fiecare în felul său, temperatura rostirilor constituind însă un veritabil semn al angajării și participării la măreața operă de construcție a societății socialiste multilateral dezvoltate, inițiată și condusă de partid. Este semnificativ, din acest punct de vedere, după cum putem observa și mai departe, în toate celelalte sectoare ale muzicii corale, că expresia muzicală conținută în fiecare lucrare în parte este oglinda creatorului, a fiecărui compozitor separat, dornic de a-și aduce contribuția originală,

vibrantă. Urmărind, ca un traseu, evoluția muzicii noastre corale pe parcursul acestor ani, am observat încă un sistem de repere, alcătuit din evenimentele care au marcat perioada. Am notat aici diferite concursuri, plenarele secției, propunerile pentru colecții tipărite, festivaluri, vizite în diferite întreprinderi, campanii pentru alegerile de deputați în M.A.N., cenacluri etc. Făcînd un decupaj în șirul acesta am menționat realizarea caietului de *Cîntece și madrigale*, cu lucrări de C. Palade, T. Bratu, L. Dandara, C. Țăranu, D. Popovici, M. Marbe, H. Jerea, și T. Ciortea, apoi volumul al doilea de *Coruri* de I.D. Chirescu, conținînd mult apreciatele lucrări *Fata din Carpați*, *Cîntec de leagăn*, *Înalță-te, frumoasă țară* și *Republică, măreață vatră*, propunerile de tipar pentru *Madrigale* de A. Mendelsohn, *Triptic arădean* de D. D. Botez, *Cîntec din Doftana* de M. Neagu, *Ghicitori* de L. Comes, *Chindia* de A. Pașcanu, *16 cîntece pentru copii* de D. Voiculescu, *Cocorii* și *Lilioara* de V. Grefiens, *Din lumea lui A. Pann* de D. Popovici etc. În aceeași ordine de idei Concursul „Cîntare Romîniei Socialiste", organizat în colaborare cu Radiodifuziunea Română, a consacrat lucrarea *Cîntare anilor lumină de* D. Popovici (D. Filimon), Festivalul Mondial al tineretului și studenților de la Berlin a prilejuit apariția unor noi lucrări, semnate de M. Neagu, G. Grigoriu, G. Derieteanu, C. Romașcanu, R. Paladi, C. Palade L. Profeta. Concursul, organizat în colaborare cu C.C. au U.T.C., a înscris noi realizări semnate de G. Grigoriu, R. Șerban. L. Ionescu, Gh. Bazavan, A. Winkler, V. Timiș, D. Marinescu, V. Donose, Cl. Negulescu, Concursul de creație pentru metalurgiști a înscris lucrări de R. Paladi, C. Arvinte, C. Romașcanu, V. Popescu și la fel Concursul de cîntece ostășești, Cîntecul politic pentru tineret și studenți, Concursul „Pompierii mereu la datorie", Festivalul „Crizantema de aur", Festivalurile și Concursurile de cîntece pionerești, organizate în colaborare cu C.N.O.P., Concursul de coruri a Cappella „Nicolae Ursu" și altele. Cel mai recent concurs de acest gen, ediția a IV-a a „Cîntecului politic pentru tineret", a adunat o serie de noi realizări, semnate de I. Odăgescu, M. Costin, Gh. Bazavan, L. Profeta, A. Winkler și D. Crăsnaru. Cu o permanență impresionantă, se află în desfășurare, succesiv, festivalurile „D. G. Kiriac" de la Pitești, „C. Porumbescu" de la Suceava, „Ion Vidu" de la Lugoj, „G. Dima" de la Brașov, „Cetatea de foc" de la Reșița, care, toate laolaltă, duc la promovarea lucrărilor și interpreților. Alături de vizitele compozitorilor și muzicologilor în marile întreprinderi, pe platforme, în toată țara, aceste festivaluri și concursuri sînt stimulente extrem de eficiente pentru breasla creatorilor de muzică corală. Sînt, de exemplu, vii în memorie vizitele efectuate la Uzinele „Griviția Roșie", „Semănătoarea", pe platforma „Vulcan", la Uzinele „23 August", în comuna Gruiu, toate încheiate cu realizarea de lucrări special alcătuite, dedicate oamenilor muncii care activează acolo. Ca o caracteristică, de asemenea permanentă, se înscrie în activitatea compozitorilor păstrarea în memorie a marelui nostru poet M. Eminescu, a ființei și creației sale. Cred că se poate scrie o carte analizînd și prezentînd lucrările care au fost elaborate pornind de la lirica eminesciană. Astfel, comemorarea a 90 de ani de la moartea marelui poet a prilejuit noi creații, unele deosebit de apreciate. Continuînd această idee, doresc să punctez, mai departe, cîteva lucrări cu caracter evocator. Din capul locului trebuie să observăm că și această caracteristică este o adevărată dimensiune a muzicii noastre corale noi. Iată cîteva titluri, care vorbesc de la sine : cîntecul *Anul 1848 de* T. Bratu (versuri proprii) folosind vechi intonații revoluționare, poemul dramatic *Pe aici nu se trece* de E. Lerescu (T. Vianu, V. Voiculescu, M. Sadoveanu), dedicat eroilor de la Mărășești, *Te cîntăm, octombrie al vieții* de I. Vintilă (M. Cosma), poemul *Lenin* de I. Totan (Maiakovski) *Mihai Viteazul, domn român* de R. Paladi (Vl. Bârna), *Alba-Iulia — 2 milenii* de Gh. Dumitrescu (P. Dragu), *Vaslui 600* de V. Donose (C. Chira), *Cîntecul țăranilor din 1907* de S. Horceag (I. Wertheimer Ghica), *Pe dealul Plevnei* de Gh. Bazavan (V. Tulbure), *Peneș Curcanul* de P. Rogojină (V. Alecsandri), *Omagiul lui Horia, Cloșca și Crișan* de Gr. Nica (D. Verona), *Visul României* de C. Arvinte (I. Meițoiu) dedicat anului 1918 *Lui Gh. Lazăr* de I. Alexandrescu (Al. Mitru, A. Tita), *Nemurire* de S. Sarchizov (C. Cîrjan) dedicat comemorării a 2050 de ani de la întemeierea primului stat dac centralizat, *Trompetele din mai* de I. Pelearcă (N. Dumbravă), *Dacica* de D. Buciu (T. Arghezi), *Balada lui Iancu* (D. Filimon), *Omagiul lui M. Sadoveanu* (M. Popovici), *Epitaf Eftimie Murgu* și *Odă lui Bălcescu* (C. Săbăreanu), *La moartea lui Marin Preda* (A. Păunescu) de D. Popovici, *Nu uitați eroii* de C. Constantinescu (V. Tulbure) și altele. Desigur că aici predomină caracterul narativ, intenția de a sluji exact ideea, cu mijloace care uneori amintesc epoca, dar în orice caz aparțin creatorilor de astăzi.

Consultînd materialul bibliografic, am alcătuit o grupă de lucrări scrise în acești ani, cu titlul „Diverse". Pătrunse de un fior patriotic uneori, alteori de contemplarea naturii, fenomen din care răsar sentimente, gînduri, aceste partituri nu se înscriu ca tematică, într-o sferă anume, este, dacă vrem, un fel de artă scrisă cu deosebită convingere, cu conținut ilustrativ, poetic sau sentimental. *Clădim și apărăm fericirea* își intitulează Claudiu Negulescu o astfel de lucrare (C. Cîrjan), *Paharul* este titlul unei lucrări de L. Profeta (M.R. Paraschivescu), *București floarea gliei româ-*

neşti este un alt titlu al aceluiaşi compozitor (C. Cîrjan), *Imn închinat oraşului Reşiţa* este o lucrare de D. Popovici (D. Mutaşcu), *Ascultă bine* atrage atenţia C. Simionescu (Gr. Fridlowski). *Dorul, dorul* subliniază O. Varga (M. Dumitrescu), *Ştergar românesc* este un cor de Gh. Bazavan (V. Carianopol), *Cu gîndul bun* se numeşte o lucrare de Şerban Nichifor (A. Păunescu) etc. Aici găsim şi lucrări dedicate diferitelor sectoare de muncă productivă, diferitelor categorii de muncitori, rod al vizitelor de care aminteam mai înainte, apoi omagii diferitelor uzine, instituţii şi întreprinderi, sau diferitelor uzine, care se află înscrise în partitură cu sute de ani aniversari etc. *Laudă femeii* este un imn de R. Paladi (I. Meiţoiu), *Onoare muncii* se numeşte un cîntec de G. Grigoriu (A. Storin), *Bravi oţelari* declară I. Nicorescu (M. Cosma), *Romanţă* se numeşte o pastorală de C.A. Petrescu (V. Alecsandri), *Nori* este o lucrare de E. Duţă (J. Prevert), *Să fie pace,* poartă titlul o cantată de W.M. Klepper (Klaus Kessler). Lucru remarcabil, între aceste partituri se găsesc numeroase realizări, alcătuite cu ajutorul poeziilor aparţinînd poeţilor noştri clasici sau liricii universale. Se află aici înscrise apoi zeci de lucrări în care autorii îşi demonstrează măiestria armonică, polifonică, gustul pentru timbru şi pentru arhitectura formală modernă, pornind de la sugestiile poetice.

Ajuns în acest punct, consider că este necesar să menţionez cîteva lucrări mai elaborate, de proporţii ample, care constituie realizări pline de interes maxim. Tematica lor este foarte variată, găsindu-se, în miezul conţinutului literar, după cum arătam, mai dezvoltat, rezonanţe patriotice şi partinice. Am aşezat în această categorie cele două madrigale *Pe la miez de noapte* şi *Salcia* de Liviu Glodeanu, pentru voci egale şi percuţie, care se disting printr-o elaborare minuţioasă şi o armonie bazată pe scări modale populare ce evidenţiază independenţa vocilor, conduse într-un stil prin excelenţă contabil. Mă gîndesc apoi la *Cinci poeme corale* de Gh. Derieţeanu (V. Tulbure), *Suita pentru cor mixt* de A. Zeman, madrigalele reunite sub titlul *Imnuri închinate verii* de L. Dandara, amplul poem *Ninge* de C. Palade (M. Dumitrescu). *Tripticul* coral a cappella de M. Popa (L. Blaga), *Inscripţie, Făcătură* şi *Ceasul de apoi* de F. Donceanu, *Poemul pădurii* de L. Profeta, *Mioriţa* de M. Neagu, *Triptic maramureşean* de C. Arvinte, *Trei madrigale* pentru cor de femei de H. Jerea (I. Minulescu), *Bocete străbune* de Alexandru Paşcanu, *Bobîlna* de M. Eisikovits (V. Tulbure), *Cinci madrigale* de E. Terenyi (Balassi B, Ioszef Attila), *Trei madrigale şi un rondel* de M. Chiriac, *Memoria primăverii* de D. Buciu (N. Cassian), *Suita corală în stil tradiţional* de C. Cezar, *S-a spart o conductă de vise în soare* de D. Capoianu (V. Bucuroiu), *Cetatea înaltă* de L. Comes (I. Rahoveanu), remarcabilul ciclu de 25 *madrigale* de Gh. Dumitrescu (M. Eminescu), *Triptic* de Gh. Carp (I. Barbu şi L. Blaga), *Festum hibernum* de Alex. Paşcanu, *Galaxia memoriei* de Doru Popovici (V. Bîrlădeanu), *Recitindu-l pe Eminescu* şi *Recitindu-l pe Blaga* de M. Moldovan, *După melci* de A. Iorgulescu (I. Barbu), *Măiastra* de F. Donceanu (versuri proprii), *Inscripţii corale* de E. Lerescu (I. Brad), *Meşterul Manole* de V. Grefiens şi altele. Este prezentă, în aceste lucrări, o paletă largă de mijloace de expresie, de o deosebită atenţie bucurîndu-se, de asemenea, din partea creatorilor, principiul păstrării valoroaselor tradiţii ale muzicii noastre corale clasice. Este vizibilă preocuparea de a dezvolta, în continuare, valenţele modale, precum şi cele ale muzicii bizantine. De aici, pînă la practicarea unor sinteze de limbaj, cu elemente de scriitură contemporană, este un pas, pe care compozitorii noştri îl fac, convinşi de marile resurse care sînt încă nedescoperite, pe acest teren. Dacă ar fi să definim în ce constă originalitatea practicilor respective, atunci culoarea armonică şi rafinamentul timbral, pe de o parte, precum şi concordanţa cu substratul poetic, pe de altă parte, sînt dimensiuni convingătoare.

Creatorii noştri activează multiplu, pe tărîmul creaţiei, răspunzînd variatelor solicitări venite din partea Uniunii şi a colaboratorilor ei ICED, UGSR, CCES, Casele de creaţie, Consiliile populare, chiar diferite ansambluri. Şi din acest motiv, se poate afirma că, în general, muzica noastră corală cea mai nouă este extrem de bogată şi variată. Aici trebuie să adăugăm contribuţia nelipsită de însemnătate a tinerilor autori, preocupaţi de utilizarea unui melos larg cromatizat, sau de sugestiile muzicii lăutăreşti (în prelucrările de folclor mai ales), de construirea imaginilor sonore noi, pornind de la principii semantice sau electronice. Pentru muzica inspirată din folclor, domeniul fiind foarte vast, există un paragraf ceva mai departe, care analizează această problemă. Din punctul de vedere al lucrului coral propriu-zis, găsesc de cuvinţă că mai este necesară observaţia referitoare la tendinţa de linearitate, prezentă uneori în această muzică, pornind de la cerinţele muzicii polifonice seriale desigur. În privinţa structurii, a arhitecturii lucrărilor, este de semnalat gustul anumitor compozitori pentru alcătuiri poematice ample, pornind de la motivele-simbol. Firele muzicale ale acestor partituri bineînţeles că adună şi elemente instrumentale vocalizate. Ca mesaj, lucrările se prezintă mai ales pătrunse de un conţinut dramatic incantatoriu, traversînd valuri tensionate şi amintindu-ne de conceptul mioritic. Pe alocuri sînt folosite mijloace noi, ca glissandi, portamente, intervenţii declamatorice, de percuţie, sunete nedeterminate, bătăi din mîini, din picioare, stri-

gături etc. Întregul arsenal este pus însă întotdeauna în slujba conținutului, impresionînd prin prospețime și forță. Unii compozitori logodesc esențe lirice aparținînd mai multor genuri, fapt ce atrage prin noutate și varietate. Privind din punct de vedere al unui spirit profesional solid, ne bucură, de asemenea, în multitudinea acestor preocupări, prezența formelor de lied coral, madrigal dramatic, cantata corală de cameră, poemul dezvoltat, scheta, tema cu variațiuni și altele. De multe ori găsim, de asemenea, un travaliu polifonic amplificat, precum și dezvoltări pornind de la diferite surse cumulate cu efecte de bandă magnetică, toate acestea constituind semne ale evoluției permanente a genului.

Firesc, m-am preocupat să găsesc între lucrările creatorilor noștri, pasiunea pentru cultivarea miniaturii corale, gen pe care l-am găsit bogat reprezentat. Autori aparținînd diferitelor generații au înțeles această necesitate, privind continuarea frumoasei tradiții, care pornește de la primele opusuri ale înaintașilor. Liviu Rusu a semnat în această perioadă *Doina* pe versurile lui Șt. O. Iosif, iar Diamandi Gheciu a scris pastelul *La cosit*, inspirat din lirica argheziană, fiecare dintre acești venerabili maeștri păstrîndu-și stilul propriu. Am găsit apoi o inspirată *Doină* și *Lilioară*, semnate de Vinicius Grefiens, alături de *Cocorii*, piesă semnată de același autor și încununată cu un premiu internațional, *Păsărele cîntă* de S. Horceag, *Vine 1 Mai* și *Vatra fericirii* de D. D. Botez, A. Pașcanu a scris *Noapte de vară* (P. Cerna), iar A. Velehorschi a scris *Doină* (G. Coșbuc) și *Cîntec* (E. Jebeleanu). De asemenea S. Sarchizov a semnat *Pasărea măiastră* (I. Horea), C. Palade *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* (M. Eminescu), M. Socor *Lumea* și *Tot prin grîne, prin grînele* (versuri populare), T. Bratu *Cît e cîmpul, dunăreanul* și *Acel august din miez de vară* (versuri proprii), M. Brînzeu *Somnoroase păsărele* (M. Eminescu), O. Varga *Cîntec de adormit Mitzura* (T. Arghezi), H. Jerea *Eu pot să cînt* (M. Beniuc) și *Cîntec de leagăn* (I. Minulescu). A. Bretz *Privighetoarea*, E. Popescu *Lasă-ți lumea ta uitată* (M. Eminescu), D. Constantinescu *Stele pe cer* și *Dintre sute de catarge* (M. Eminescu), etc. Compozitorul D. Popovici, cultivînd cu consecvență genul, a dat la iveală, în această perioadă, cîteva lucrări deosebit de apreciate. Este vorba de *Limba noastră* (D. Filimon), *Cîntec de dor* (A. Pann), *Crăișorul Horia* (D. Mutașcu), *Laudă*, dedicată zilei de 23 August (V. Mușat), *Cu țara* (I. Lotreanu) și *Pe acest pămînt* (G. Săbăreanu). Este semnificativ faptul că în aria tematică a acestui sector de creație se găsesc înscrise o serie foarte bogată de subiecte, de la omagiile cele mai evocatoare și calde, la *Barcarola* lui L. Profeta, *Cîntec vesel* de M. Moldovan, construit cu folclor oșenesc și *Albinele și lăcusta* de A. Popa (F. Donceanu).

Luînd exemplul maeștrilor, tinerii și foarte tinerii compozitori semnează de asemenea, miniaturi inspirate din lirica românească și universală. Astfel, I. Odăgescu este prezentă cu *De doi*, pentru cor și percuție, Dan Buciu cu *Bănuțul* și *Prisaca* (T. Arghezi), Adrian Pop cu madrigalul *Antico inverno* (Salvatore Quasimodo), D. Rotaru cu *Cîntec de dor* (versuri populare), V. Dinescu cu pastelul pentru cor de femei *Tamina* (D. Torcea), C. A. Petrescu cu *Trei fete* (L. Blaga), P. Stoianov cu *Numele patriei* și *Creangă de aur* (D. Mutașcu), P. Rogojină cu *Două poeme* pentru cor de voci egale și L. Alexandra cu *Către pace* (N. Stănescu), pentru cor și percuție.

M-am gîndit, selecționînd informațiile bibliografice, că este necesar, avînd în vedere proporția de lucrări, să alcătuiesc un paragraf privitor la creațiile care pornesc de la folclor. După ce am alcătuit suma de lucrări de acest tip am observat, privind comparativ cu celelalte sectoare, că este cea mai mare. Faptul îl consider semnificativ, dovedind principala direcție, în activitatea compozitorilor noștri coriști. Privind în ansmblu această creație, se poate observa că atît compozitorii bucureșteni cît și cei care activează în diferite cenacluri din țară, au prelucrat, sau au folosit diferențiat sugestiile folclorice, fiind vizibilă marea bogăție și varietatea suitelor, rapsodiilor sau chiar a miniaturilor. Ieșenii A. Stoia, S. Vînătoru, V. Ionescu-Pașcani, S. Pautza, clujenii S. Toduță, C. Țăranu, T. Jarda, H. P. Türk, D. Voiculescu, A. Pop, băimăreanu Liviu Borlan, timișorenii N. Boboc, S. Ilin, Mircea și Bujor Hoinic, brașoveanul D. Munteanu, botoșeneanul Gh. Cojocaru, tîrgumureșeanul I. Birtalan și craiovenii P. Severin și Gh. Stănescu au semnat numeroase pagini primite cu multă apreciere. Aș vrea să detașez din acest mănunchi de preocupări, rezultatele maestrului S. Toduță, conținute în special în volumul al treilea de *Coruri* pe versuri populare, apreciate ca o „contribuție remarcabilă la tezaurul muzicii corale românești". De asemenea, demne de semnalat sînt și *Trei cîntece* pentru cor de femei și două soliste de H. Jerea, *Trei poeme rustice pentru* cor bărbătesc de D. Popovici, *Mîndru-i Maramureșul, Sărbătorirea recoltei, De la Olt, de la izvoare, Dor de Teleorman* de R. Paladi, prelucrările lui G. Vancu, I. Alexandrescu, Gh. Bazavan, M. Neagu, D. D. Stancu, G. Derițeanu, I. Csire, F. Comișel, și C. Romașcanu, *Suita corală de cîntece profane* de Dan Buciu, precum și *Sorcova* foarte tînărului Șerban Nichifor, laureată cu un premiu internațional. Desigur că o atracție aparte conțin în ele prelucrările cîntecelor care au caracteristici particulare. Mă refer, de pildă, la *Suita corală pe cîntece macedonene* de N. Lungu, *Sîrba din cîmpie* de C. Romașcanu, de asemenea, de curînd premiată la o reuniune corală internațională, *Șapte colinde laice de urare și de vitejie* de G. Derițeanu.

(continuarea în nr. viitor)

Sigismund Toduță —„La curțile dorului", trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga

Rodica Sava

Madrigalul ocupă un loc deosebit de important în creația lui Sigismund Toduță. În madrigalele sale pentru cor *a capella* autorul îmbină, la un înalt grad de măiestrie, mijloacele de expresie caracteristice madrigalului din timpul Renașterii cu cele ale cîntecului popular românesc. De cele mai multe ori compozitorul a preferat versurile populare și uneori a apelat chiar la citatul folcloric. Prin aceasta melosul devine un element cu foarte mare valoare în contextul discursului său muzical. Și acest melos este într-o deplină consonanță cu armoniile modale, predominant diatonice, foarte rar cromatice.

Compozitorul utilizează modurile naturale în timp ce polifonia se bazează pe contrapunctul imitativ, sever sau liber conceput. Iată, dar, pe ce se axează complexa scriitură corală a lui Sigismund Toduță, o scriitură densă care, nu o dată relevă afințăți ale creatorului cu arta sonoră de tipul neo-baroc.

Construcția arhitectonică a madrigalelor lui Sigismund Toduță conține repriza clasică și tinde adesea spre monumental.

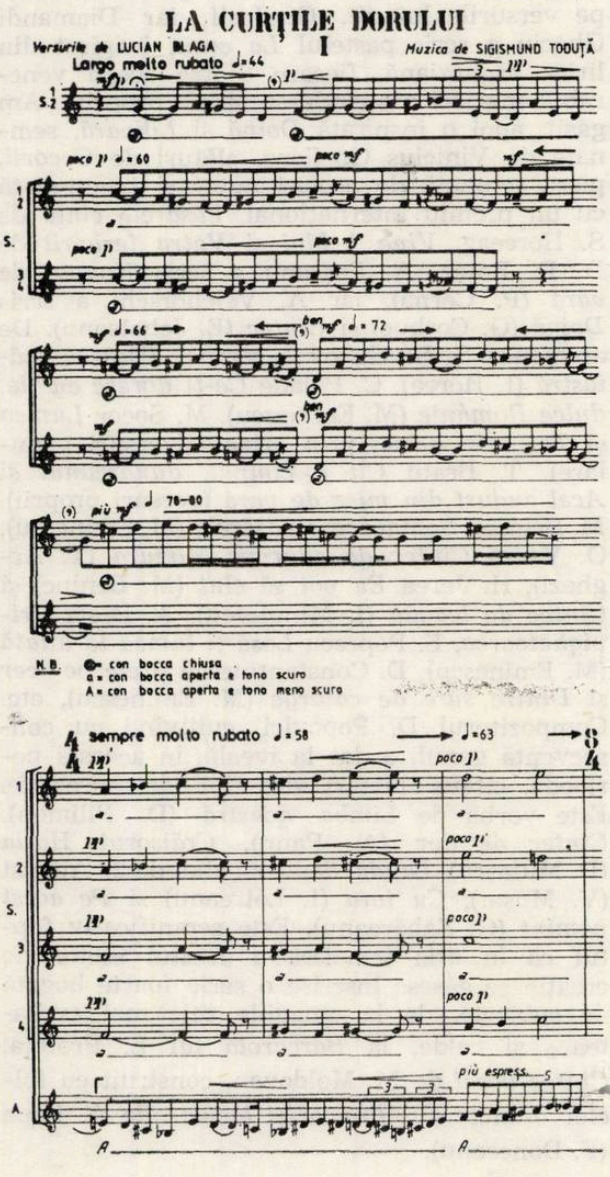
Sub aspectul conținutului literar este de subliniat faptul că Sigismund Toduță preferă poezia de dragoste și în mod deosebit se simte atras de acele versuri din care transpare, cu mare forță emoțională, sentimentul dorului. Totul se desfășoară, de obicei, într-un colorit pastoral ce evocă un sat arhaic, prin excelență transilvănean, cu toate datinile strămoșești. O asemenea corelație dintre muzică și poezie nu putea decît să genereze tablouri pline de prospețime, lipsite de duritate, tablouri în tonuri luminoase în care coloritul sumbru este trecător și apare, de obicei, în punctele culminante ale lucrării.

Acestea ar fi caracteristicile unui stil care, pe de o parte cultivă madrigalul de tip neorenascentist, pe de altă parte o muzică de tip neo-baroc, specifică compozitorilor contemporani din perioada interbelică.

Sigismund Toduță a preluat creator tradiția școlii italiene, fapt explicabil dacă ne gîndim că a fost elevul lui Alfredo Casella și Ottorino Respighi și este un mare admirator al lui Goffredo Petrassi, precum și al altor compozitori contemporani, ca de exemplu Luigi Dalappicolla.

În madrigalele pe care ne-am propus să le analizăm, Sigismund Toduță refuză categoric să se repete. Sînt trei puncte de vedere cu o puternică individualitate, dar, firește, nu lipsite de acele elemente ce le conferă unitate. Dar să le analizăm pe rînd pentru ca apoi să putem trage concluziile necesare.

Primul madrigal intitulat *La curțile dorului* poartă ca indicație de tempo *Largo, molto ru-*



bato. Ideea inițială este doinită și cu o mare varietate ritmică ; unisonul alternează cu o expresivă heterofonie.

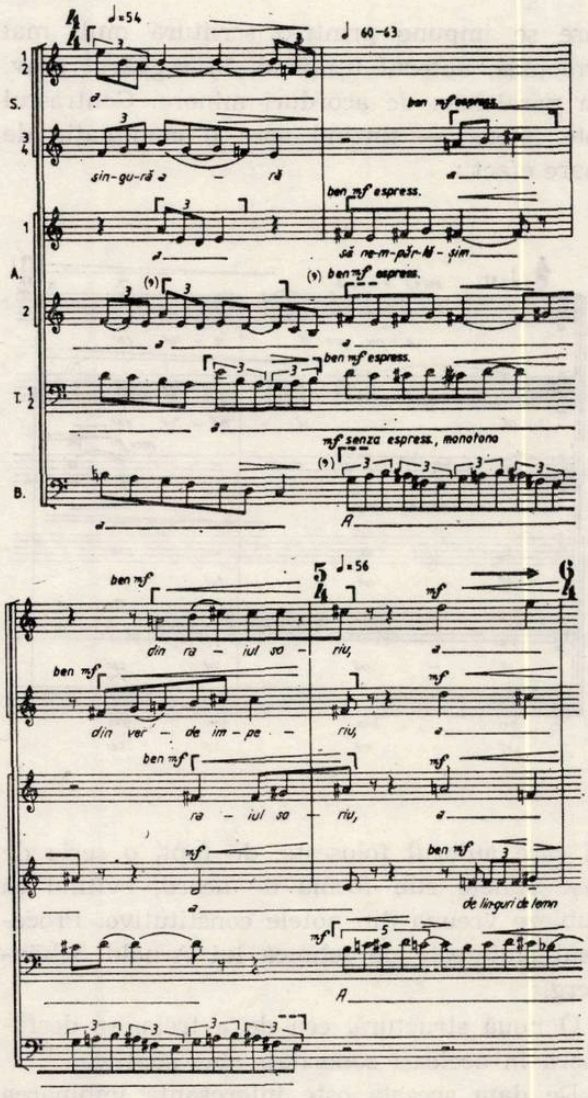
Prin comparație cu alte madrigale mai vechi, melosul acestei lucrări este mai cromatizat. Modul utilizat de compozitor este :

RE — MI BEMOL — FA — SOL DIEZ — LA — SI — DO — RE

În unele cazuri *Si* trece în *SI BEMOL* și *LA BECAR* în *LA BEMOL,* încît se poate vorbi de un mod cu trepte mobile, mult agreat și de George Enescu și de Paul Constantinescu. Aceasta ar fi prima structură.

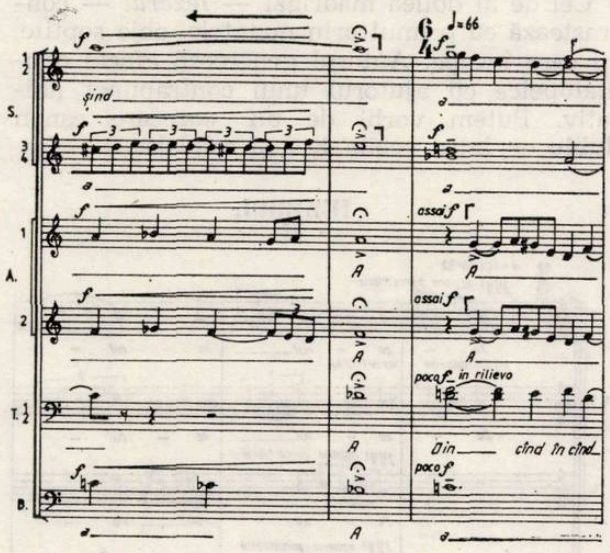
Cea de a doua structură poartă indicația de tempo *Sempre, molto rubato.*

Pe un ostinato melismatic autorul suprapune construcții armonice instabile pe care, încetul cu încetul, le transformă în pedale și apoi în contrapunct. Pe măsură ce înaintăm spre secțiunile centrale crește numărul figurațiilor melismatice.



Se poate vorbi de un contrapunct liber înflorit, foarte dens, căruia îi corespunde un intens cromatism melodic, o mare bogăție de formule ritmice, datorită poliritmiei. Iar în acest sens, ritmuri neregulate se suprapun peste ritmuri sincopate și peste altele de factură mai clasicizantă. Compozitorul nu va părăsi această scriitură densă pînă la sfîrșitul piesei.

Între timp discursul muzical atinge o intensă culminație sonoră :



care are și un caracter dramatic.

Încetul cu încetul sonoritatea descrește, în pofida scriiturii foarte dense, pentru ca, în cele din urmă, printr-o figurație plasată la vocile de femei și nu la vocile grave (ca la început) compozitorul să ne conducă spre un climat mult mai liric și spre o „coda" în care se citează, cu discreție, elemente tematice inițiale. În felul acesta se poate vorbi de o vagă repriză, dar care nu mai poate fi asociată obișnuitei reexpoziții plenare de tip clasic.

Sub aspect funcțional, după foarte multe cromatisme, autorul revine la un mod de *RE,* consolidîndu-l în ultima măsură.

Într-un fel, se poate vorbi de un linearism, nelipsit de unele momente de scriitură ceva mai armonică.

Sub raport expresiv, muzica acestui madrigal apare ca o transfigurare a înfloritelor cîntece de dor din Transilvania.

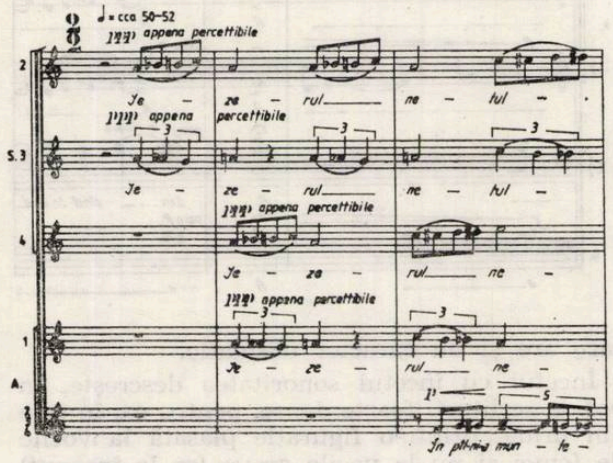
Dacă ar fi să vorbim despre aspecte ale noului introduse de compozitor în această lucrare, nouă ar fi — pe de o parte — melodica foarte înflorită, cu multe melisme, pe de altă parte acest tip de melodică încadrată în moduri cromatice și în ritmuri libere. Și tot nouă este maniera de transpunere în pagini cu portative a sentimentului dragostei, pentru care Sigismund Toduță recurge la o complexă scriitură corală în care se preferă *divisi* de mare efect sonor. Dincolo de toate aceste speculații sonore (în sensul bun al cuvîntului), Sigismund Toduță respectă vocalitatea discursului muzical

prin utilizarea unor registre comode şi de o maximă eficienţă sonoră.

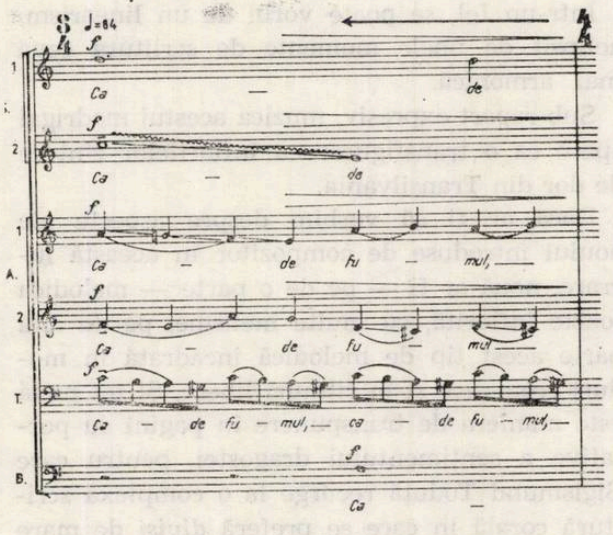
*
* *

Cel de al doilea madrigal — *Iezerul* — contrastează cu primul prin nuanţele, abia şoptite, cu care începe. Autorul generează efecte onomatopeice cu ajutorul unui contrapunct imitativ. Putem vorbi de un oarecare canon dublu — între vocile 1, 2 şi celelalte.

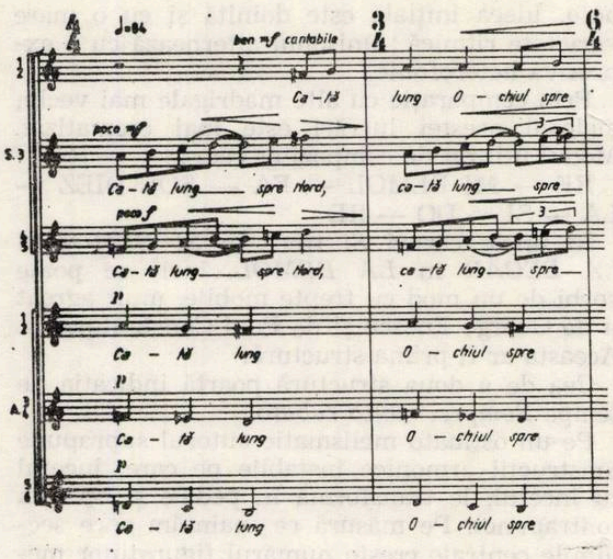
IEZERUL
II



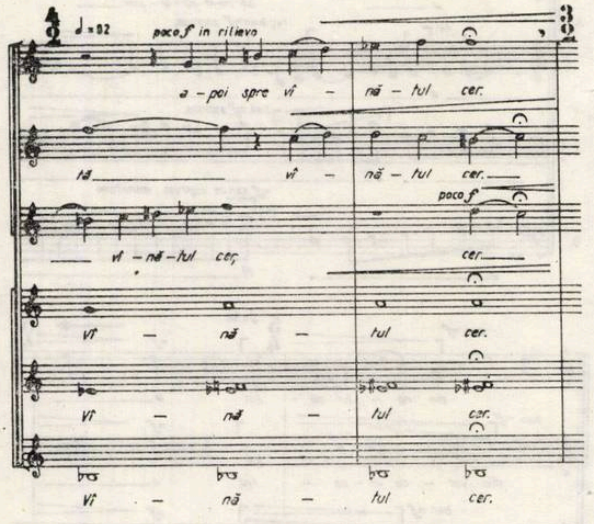
Peste canon compozitorul suprapune, la ultima voce, un contrapunct liber şi în acest fel se creează o mare complexitate contrapunctică. Toduţă ne apare astfel mai tradiţional, valorificînd vechea tehnică polifonică a maeştrilor din şcoala neerlandeză printr-o scriitură foarte eficientă, în ciuda complexităţii de care aminteam. Tot discursul muzical tinde spre un punct culminant :



După acest punct culminant, realizat cu o judicioasă gradare a sonorităţilor, urmează o a doua structură ;



care se impune printr-o scriitură mult mai armonică, autorul utilizînd, în registrul grav, un paralelism de acorduri minore. Contrastul este imens — tinzînd spre o cumlinaţie de mare efect :

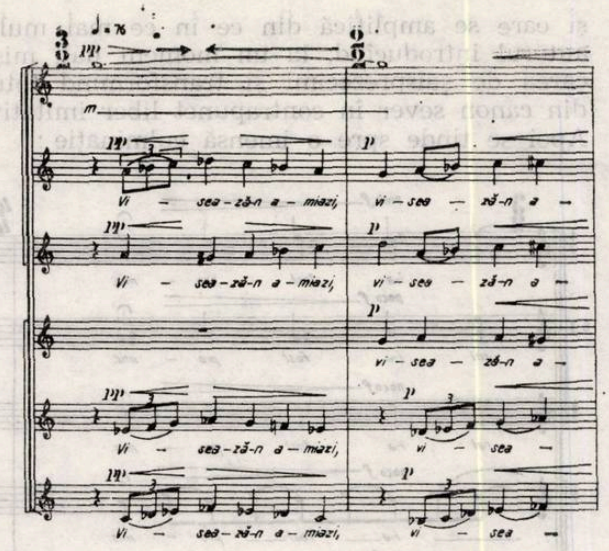


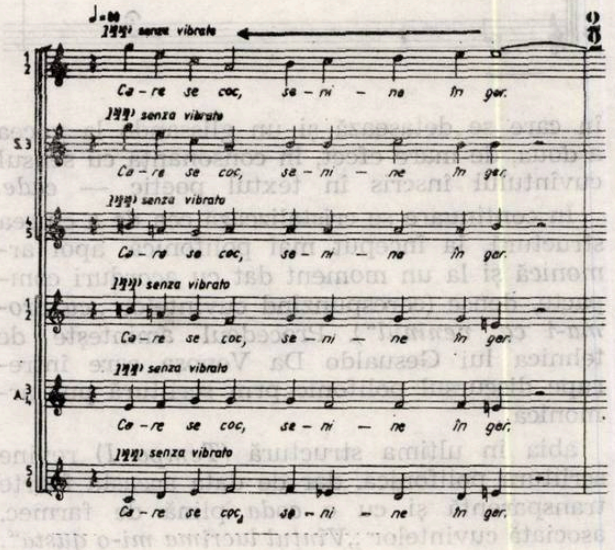
în care autorul foloseşte, de fapt, o serie de şase sunete sub formă de acord, evitînd să dubleze vreuna din notele constitutive. Procedeul aminteşte de tehnica lui Arnold Schönberg.

O nouă structură, cea de a treia, se desfăşoară în aceleaşi sonorităţi abia şoptite.

De data aceasta este interesantă îmbinarea între scriitura armonică şi polifonică.

Celei de a treia structuri îi urmează o altă structură — pur armonică şi cu sonorităţi mult înseninate .





Aceasta se leagă de o *coda* în care se reia motivul cu care a început madrigalul *Iezerul*.

Scriitura intens cromatizată exclude cu desăvîrşire principiile funcţionalismului clasic. Cu toate acestea, există un vag pol în jurul sunetului *MI*, în sensul că una dintre culminaţiile lucrării cade pe sunetul *MI* pentru ca în final să se impună aceeaşi notă *(MI)* de data aceasta ca o pedală.

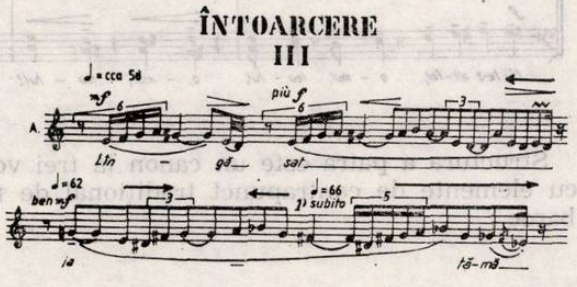
Faţă de primul madrigal, polifonia imitativă şi tehnica de canon — dublu (în special — ne duc cu gîndul la epoca renascentistă de fază tîrzie. Construcţia — în mare vorbind — este însă modernă, deoarece compozitorul foloseşte principiile variaţiunii continue. Tradiţională este însă imitaţia introdusă de Sigismund Toduţă, în care recurge la conturarea unor principii arhitecturale ale muzicii tonale, de tip clasic şi romantic. Iată un frumos exemplu cînd, pe fondul unei scrieri moderne, tradiţia se îmbină cu inovaţia şi totodată, cînd folclorul este metamorfozat cu subtilitate, eliminîndu-se orice aspect de idilism sau „semănătorism muzical".

Sigismund Toduţă se arată şi un excelent mînuitor al timbrelor, iar în această privinţă ne referim mai ales la acele sonorităţi delicate „abia şoptite" pe care le conturează cu o măiestrie exemplară şi cu o excelentă cunoaştere a stilului vocal.

Ca şi în primul madrigal, Sigismund Toduţă este de părere că vocalitatea scriiturii corale nu trebuie să fie în disonanţă cu cuceririle artei moderne. În acest fel, dificultăţile de interpretare sînt mult mai uşor de rezolvat, evitîndu-se abordarea unor scrieri exagerat instrumentale de care muzica secolului XX, din nefericire, a abuzat, generînd, pe de o parte, o îndepărtare a interpreţilor de anumite partituri, iar pe de altă parte, o îndepărtare a publicului de acea muzică ce nu ţine seama de faptul că vocea are limitele ei peste care nu trebuie să se treacă.

* * *

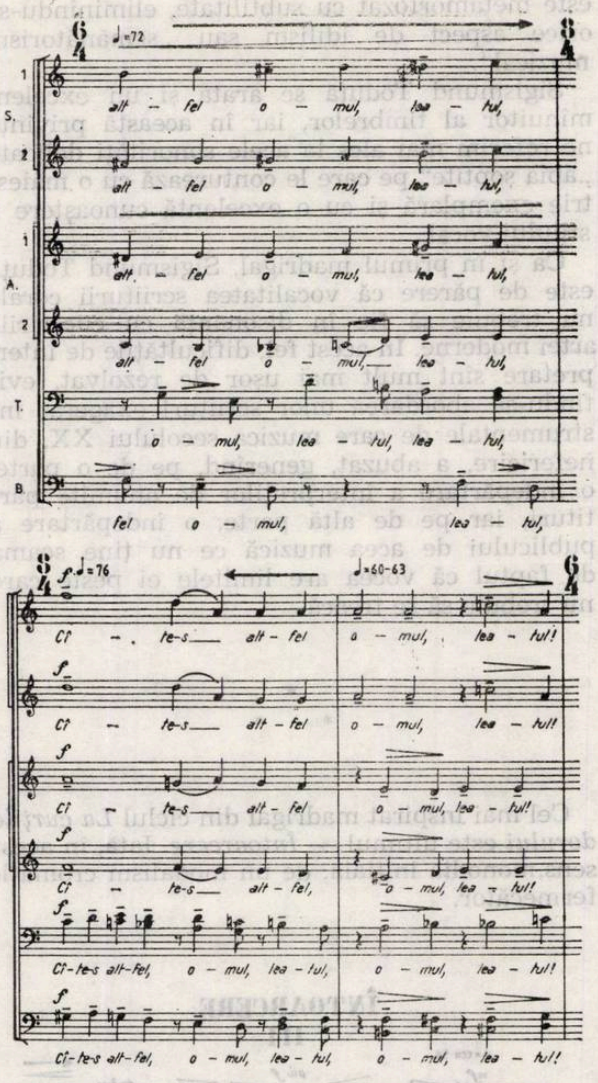
Cel mai inspirat madrigal din ciclul *La curţile dorului* este ultimul — *Întoarcere*. Iată, în acest sens, monodia iniţială, de un modalism cromatic fermecător.



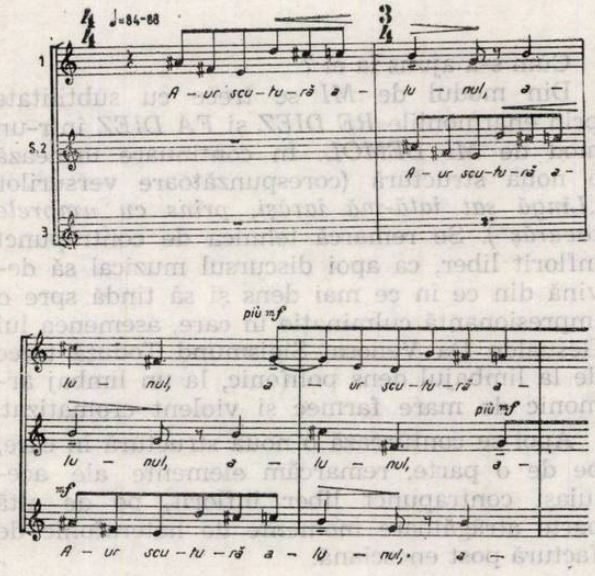
Cum s-a ajuns la el ?

Din modul de *MI* se trece cu subtilitate prin enarmoniile *RE DIEZ* şi *FA DIEZ* într-un mod de *MI BEMOL*. În continuare urmează o nouă structură (corespunzătoare versurilor *„Lîngă sat iată-mă iarăşi, prins cu umbrele tovarăş"*). Se remarcă tehnica de contrapunct înflorit liber, ca apoi discursul muzical să devină din ce în ce mai dens şi să tindă spre o impresionantă culminaţie în care, asemenea lui Gesualdo Da Venosa, Sigismund Toduţă trece de la limbajul dens polifonic, la un limbaj armonic de mare farmec şi violent cromatizat.

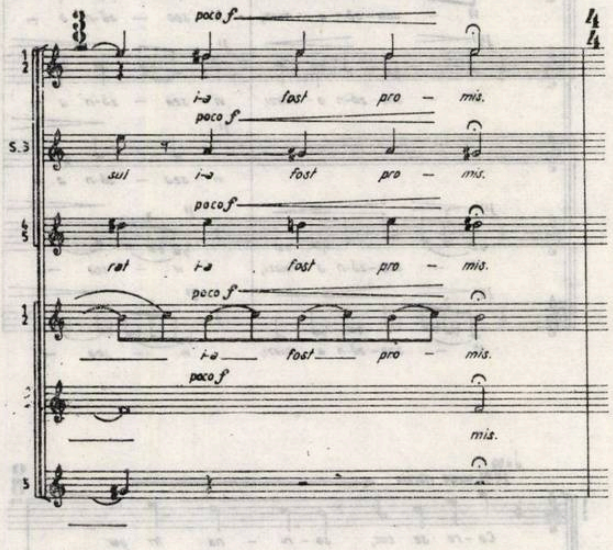
Apoi se conturează o nouă structură în care, pe de o parte, remarcăm elemente ale aceluiaşi contrapunct liber înflorit, pe de altă parte atrăgătoare momente de heterofonie de factură post enesciană.



Structura a patra este un canon la trei voci cu elemente de contrapunct tradiţional de tip baroc :



şi care se amplifică din ce în ce mai mult, autorul introducînd, la un moment dat, mişcarea de şaisprezecimi şi transformînd totul din canon sever în contrapunct liber imitativ. Apoi se tinde spre o imensă culminaţie :



în care se detaşează şi un glissando la vocea a doua, de mare efect, în consonanţă cu sensul cuvîntului înscris în textul poetic — *cade.*

În continuare se cristalizează cea de a cincea structură, la început mai polifonică, apoi armonică şi la un moment dat cu acorduri compacte, dense (corespunzînd cuvintelor *„cu aroma-i ca veninul"*). Procedeul aminteşte de tehnica lui Gesualdo Da Venosa care întrerupe discursul polifonic prin scriitură pur armonică.

abia în ultima structură *(Tempo I)* revine scriitura polifonică, dar de data aceasta foarte transparentă şi cu o *coda* plină de farmec, asociată cuvintelor *„Vîntul lacrima mi-o gustă"*.

*
* *

Şi acum cîteva *concluzii* ce se desprind din analiza celor trei madrigale din ciclul *La curţile dorului.*

Deşi autorul mai foloseşte melodii tratate prin prisma contrapunctului baroc, (imitativ), vorbind în linii mari predomină contrapunctul liber înflorit, întrerupt prin structuri pur armonice.

Sigismund Toduţă preia, deci, creator unele aspecte ale variaţiunilor polifonice continue, specifice Renaşterii tîrzii, (Gesualdo) şi de asemenea aspecte ale unor creatori neerlandezi (Cipryano da Rore). Întîlnim, în acelaşi timp, procedee ale contrapunctului modern, specific şcolii de după Schönberg (Stockhausen, Boulez, Nono) în care sînt evitate reprizele de tip tradiţional. Aceste procedee le vom întîlni adesea, pe alte coordonate, la compozitorii Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu, Theodor Grigoriu etc.

Din punct de vedere armonic Sigismund Toduță rămîne fidel modalismului, dar prin desele polimodalisme și politonalități echilibrul tonal e mult zdruncinat, încît putem vorbi doar de vagi „poli tonali". În felul acesta, Toduță se depărtează sensibil de muzica funcțională tradițională.

Un alt aspect înnoitor al acestor madrigale, față de cele scrise de compozitor în anii trecuți, este admirabila poliritmie. Am putea spune că autorul generează nu numai un contrapunct melodic ci și unul ritmic.

Nu mai puțin interesante ni se prezintă suprafețele de heterofonie citate, ca o continuare minunată a ultimei perioade enesciene.

Ideea, însă care ni se pare mai importantă și o accentuăm este aceea că Sigismund Toduță *nu instrumentalizează în chip exagerat vocea.* Astfel, el poate fi socotit un compozitor de muzică vocală, prin excelență. De altfel oratoriul *Miorița,* cel dedicat lui Horia și madrigalele sale ne apar reprezentative în acest sens.

În privința conținutului general al lucrărilor, evidențiem preponderența tonului liric, cald, în concordanță cu poetica lui Lucian Blaga. Legătura dintre text și muzică se face printr-o respectare măiestrită a prozodiei. În piesa *Iezerul* apreciem în mod deosebit efectele onomatopeice de la început, sugerate — așa cum spuneam — prin sonorități „abia șoptite".

Culminațiile dramatice sînt de obicei tratate armonic și legate de sensurile filosofice ale poeziei, pentru a le pune în relief. (De pildă : *„Cîte-s altul omul leatul / Neschimbat e numai satul !"*). Și în conformitate cu lirica lui Blaga, compozitorul Sigismund Toduță utilizează, totuși, în pofida cromatismului, o scriitură eficientă și adesea aerată, ce conferă partiturii multă luminozitate.

Rodica SAVA

Cristian Misievici—„Antifonii"

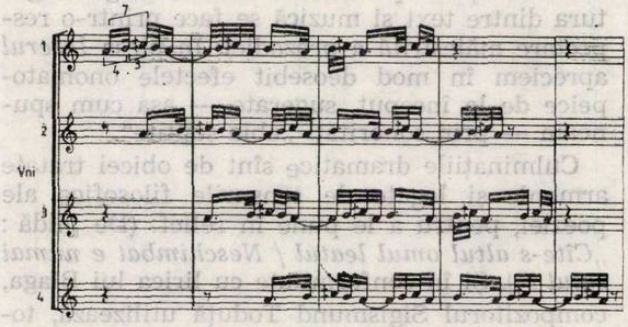
Paula Bălan

Cristian Misievici a obținut premiul al III-lea la ediția jubiliară din 1980 a Concursului internațional de compoziție „Henryk Wieniawski". Prestigiul acestei competiții este suficient pentru a ne îndemna să remarcăm succesul tînărului compozitor român ; subliniem și faptul că lucrarea sa, *„Antifonii — Concert pentru violină și trei grupuri de interpreți",* a fost prezentată la o secțiune nou introdusă în concurs, unde concurau un număr apreciabil de creații (aproximativ 172).

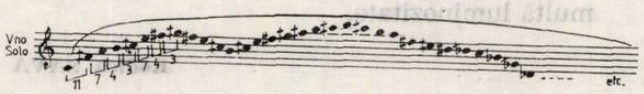
Afirmîndu-se de timpuriu ca o certă personalitate în devenire, Misievici, încă de student la Conservatorul ieșean, sub îndrumarea compozitorului Vasile Spătărelu, a dat cîteva lucrări primite cu interes pentru prospețimea lor expresivă. Oratoriul *Răstimp mioritic, Sonata pentru pian,* madrigalele *Icar* și *Au nu ți-s dragi florile,* vădeau seriozitate în concepție și o anumită înclinare pentru experimentul de conținut. Mai tîrziu, *Fresce — pentru violină solo* și *Laus Cantemiri* pentru orchestră de coarde, sau *Voievodală I,* ne-au dat măsura desprinderii de școală, a evoluției rapide spre individualizare. Creațiile acestea aveau și caracter de „laborator", aici compozitorul preocupîndu-se partajat de mijloacele prin care simțea că se poate exprima. *Antifonii* apare ca un moment însemnat pentru evoluția stilistică de pînă acum.

Punînd în legătură partitura cu prima variantă interpretativă realizată la Poznan (conceptual, autorul a dat două variante posibile, cu și fără ansamblu vocal), apreciem densitatea expresiei, sedimentul clar și variat al *imaginii.* Aceasta circumscrie *mirabilului,* un univers interior contradictoriu, unde prin intermediul oglindirii sensibile a realității din jur (nu odată ea însăși structurată în reflectare artistică, de exemplu, frescele Voroneț-ului), se naște impactul între sugestia dură și starea poetică de rară gingășie. Preluarea sinestezică a impresiilor, pe care toate „antenele" compozitorului le captează, se transformă, prin *forma* muzicală, într-o nouă obiectivare, de astă dată conștientizat artistică, oferind percepției o contopire sui generis între existența interioară, cu gînduri, reflexii, opțiuni particulare, și aceea istorică, generală, unificatoare. Nivelul imaginarului impune contraste pentru a căror convertire în simbol muzical se operează cu un melos de ample dimensiuni ale reprezentării sonore spațiale. Celălalt strat, al structurii-element, conferind caracterul temporal al desfășurării, izvorăște dintr-o cantitate de natură micro-intervalică, anume *terța medie* care conține relația 4/3. Dacă natura micro-intervalică determină plasticitatea și concizia spre sinteză a exprimării imaginii, „tasarea" temporală a etapelor devenirii elimină, la rîndu-i, lungimile

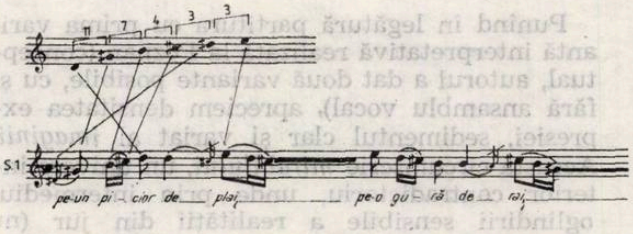
inutile, monotonia, golul de expresie, din spațiul sonor. După expunerea materialului „motivic", identificabil cu un joc



bihorean (colecția Traian Mârza), aflăm un „continuum" melodic, dat violinei solo :



Acesta se „adună" în timp, din variate organizări ritmico-melodice și timbrale, vioara căutînd îndeobște locurile-limită ale modalităților sale de cînt. Alternanța diverselor tehnici, cu și fără arcuș, dau ideea căutării care domină imaginația compozitorului. Desfășurarea temporală a structurii-element ajunge într-un stadiu final în care, ca sublimat din travaliul modal de pînă atunci, apare simbolic *Miorița* (citat extras dintr-un studiu de Tiberiu Brediceanu) :



Antifonia este concepută ca tehnică de modelare a spațiului sonor și nu ca element stabil în organizarea formei care se dezvoltă liber, cu un „coeficient improvizatoric" mare, rezultînd din structura antinomică discontinuu-continuu.

Emisia sonoră tridimensională este indicată schematic în partitură, unde se prevede pentru public, locul central (sau aproape central) în mijlocul unui triunghi, în ale cărui vîrfuri trebuie să fie plasate cele trei grupuri de interpreți și solistul ; în acest fel, ansamblul poate să realizeze interpretarea, numai sub conducerea a doi dirijori, fapte legate în egală măsură de exprimarea imaginii, cît și de perceperea ei. De altfel, Cristian Misievici făcea și în *Voievodală I* experimente privind calitatea stereofonică a perceperii de către auditoriu.

O altă dimensiune experimentală reiese din deschiderea spre cuvînt, textul poetic relevîndu-se la Misievici (aici sau în *Icar*, în *Voievodală I*, în *Răstimp mioritic*, în madrigalul *Au nu ți-s dragi florile)*, nu atît în sens logic verbal, cît pentru inefabilul sonor al fonemului, alt element care accentuează aleatorismul formei. Compozitorul vădește o intuiție pronunțată a „necuvintelor", ca posibilitate pentru extinderea spațiului sonor dincolo de limita sunetului muzical. Se definește astfel un mod personal de fuziune a tramei instrumentale cu formațiuni lexicale (structuri poetice), alese mai cu seamă pentru esența lor muzicală și românească.

Toate acestea, alături de intonația netemperată a viorii și modul de cînt specific popular, de șerpuirea doinită a melodiei și etapa mediană a desfășurării, preponderent lirică, de caracterul melismatic al unor stări heterofonice prin care devine structura-element, de spiritul *giocoso* adus de către vioara solistă, conferă lucrării ambivalența național-universal, datorită căreia credem că *Antifonii...* s-a distins la amintitul concurs de compoziție.

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

CENACLURI

Cenaclul din 1 martie 1982 a prilejuit prezentarea la București a unor lucrări camerale și simfonice ale compozitorilor care activează în filialele Uniunii din Cluj Napoca și Tîrgu Mureș. Au fost audiate lucrări de : Vasile Herman — *Simfonia a II-a*, Jodal Gabor — *Suita a II-a pentru flaut și pian*, Valentin Timaru — *Variațiuni pe un cîntec popular* pentru pian, Csiky Boldizsar — *Trei lieduri pe versuri de Hölderlin* pentru soprană și pian, Kozma Matei — *Dialoguri* pentru orgă și bandă, Szabo Csaba — *Cinci duouri* pentru vioară și violoncel. Lucrările au fost prezentate de muzicologul Romeo Ghircoiașiu și compozitorul Kozma Matei.

★

Cenaclul omagial, dedicat Zilei Internaționale a Femeii (8 Martie) a prilejuit audiția unor lucrări camerale și simfonice aparținînd compozitoarelor noastre. Selecția și prezentarea audiției a fost realizată de muzicologul Carmen Stoianov și a cuprins : *Cvartetul de coarde nr. 1* de Marina Vlad, *Da suonare* (pentru pian) și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Maia Ciobanu, *Piesă pentru pian* de Doina Nemțeanu-Rotaru, *Metamorfoze* de Irina Hasnaș și *Satya* (pentru fagot solo) de Violeta Dinescu.

★

Cenaclul din 22 martie a.c. a avut ca temă : „Centenarul George Enescu — împliniri, deziderate, perspective" și s-a desfășurat pe baza a opt referate urmate de discuții, care au avut drept scop trecerea în revistă a tuturor manifestărilor prilejuite de anul Enescu, privind critic și obiectiv atît împlinirile cît și neîmplinirile pe care această retrospectivă le relevă. În cuvîntul său, muzicologul Gheorghe Firca s-a referit la cercetarea muzicologică propriu-zisă, studii, cărți care au îmbogățit exegeza enesciană cu date mai mult sau mai puțin cunoscute și cu elemente inedite în anul centenarului Enescu. Modalitățile de valorificare a creației enesciene prin tipar, disc, film, concerte etc. au făcut obiectul referatului prezentat de muzicologul Clemansa Firca, subliniind cu această ocazie necesitatea tipăririi manuscriselor enesciene (în totalitate) pentru a face astfel posibilă o mai largă cercetare și cunoaștere a creației marelui nostru compozitor. Deficiențe și lipsuri în privința popularizării creației lui George Enescu în anul centenarului au fost semnalate cu deosebit spirit critic de muzicologul Iosif Sava, iar o parte din împlinirile și neîmplinirile înregistrate în acest sens în centrele culturale ale țării au fost puse în evidență de muzicologul Eugen Pricope. În privința manifestărilor internaționale dedicate centenarului George Enescu, muzicologul Ada Brumaru s-a referit în special la activitatea Radioteleviziunii de popularizare a creației enesciene la posturile de Radio și Televiziune din străinătate, prin înregistrări de muzică pe benzi și filme, prin prezentări traduse în 5 limbi de circulație, care au făcut obiectul unor emisiuni speciale, iar muzicologul Viorel Cosma a trecut în revistă prezența în presă, în cadrul simpozioanelor, a concertelor și recitalurilor organizate în diferite centre ale lumii a muzicii enesciene și a comentariilor asupra acesteia. Exigența profesională a muzicologului Gheorghe Ciobanu s-a concretizat în apelul lansat exegeților enescieni sub titlul : „Mai multă grijă la ceea ce afirmăm și cum afrimăm". Prezența criticii muzicale în Centenarul Enescu a fost vehement criticată de de muzicologul Luminița Vartolomei, ca fiind foarte puțin reprezentativă, sporadică și ineficientă. Din toate referatele susținute precum și din luările de cuvînt ce au urmat (Titus Moisescu, Viorel Cosma, Vasile Tomescu, Emilia Comișel, Myriam Marbe, Eugen Pricope, Gheorghe Firca, Romeo Ghircoiașiu) se poate concluziona că deși acțiunile dedicate Centenarului George Enescu au înregistrat unele reușite în privința programării în concerte a unor creații enesciene de maturitate componistică, atît în țară cît și peste hotare, totuși acestea nu acoperă întreaga creație a compozitorului ; că deși reeditarea pe disc a lucrărilor enesciene a fost realizată de Electrecord, tipărirea manuscriselor sale rămîne încă un deziderat al viitorului ; că deși au apărut cărți, studii și comunicări muzicologice asupra vieții și creației enesciene, marile studii de sinteză pentru definirea caracterului său național și înscrierea în universal nu au fost scrise ; că deși critica muzicală a fost prezentă și activă pe parcursul Festivalului ea n-a fost deloc frecventă și la înălțime în paginile presei noastre în timpul anului Enescu ; că deși Enescu a început să intre în conștiința publicului din țară și străinătate și prin alte lucrări decît cele de tinerețe (Poema și Rapsodiile române), pentru cunoașterea întregii sale creații mai avem încă foarte multe de făcut.

Mihaela MARINESCU

CLUJ-NAPOCA

La 20 februarie 1982 a avut loc în sediul filialei un cenaclu în care s-au prezentat caietele I și II de prelucrări folclorice pentru soprană și pian de Terényi Ede ● La 26 februarie, membrii filialei au participat la întîlnirea cu dirijorii de cor și instructorii de ansambluri folclorice din județul Cluj ● La 27 februarie la Muzeul de artă din Cluj-Napoca folcloristul Iosif Herțea a prezentat întîlnirea cu constructorul de instrumente muzicale populare și interpretul Mihai Lăcătuș din Cîmpulung ● La 1 martie în cenaclul filialei au fost audiate lucrări de Vasile Herman, P. Vermessy, D. Voiculescu, V. Timariu, G. Jodal și C. Rîpă cu un cuvînt introductiv susținut de muzicologul Romeo Ghircoiașiu, vicepreședinte al Uniunii compozitorilor ● Sub patronajul filialei a avut loc la Muzeul de artă din Zalău un recital vocal-instrumental susținut de baritonul Ion Budoiu și violonistul Ștefan Balogh, acompaniați la pian de Judita Babos și Andrei Maxim care a cuprins lucrări clasice și contemporane românești. Concertul a fost prezentat de compozitorul Dan Voiculescu ● La 15 martie a avut loc un cenaclu în care s-a audiat și discutat Simfonia a II-a de Vasile Herman.

Dan VOICULESCU

SIBIU

Cenaclul din Sibiu al Uniunii compozitorilor desfășoară o activitate susținută din care notăm : dezvoltarea creației corale, o veche tradiție atît a Sibiului cît și a Mărginimii, concretizată prin premiile obținute de ansamblurile corale ale județului în cadrul „Cîntării României". S-au distins în acest sens lucrările compozitorilor Gheorghe Șoima, Cornel Arion și Henry Selbing. Muzica de fanfară este de asemenea o constantă a preocupărilor membrilor cenaclului sibian datorită unor formații de prestigiu din județ. Festivalurile „Cibinium" ce se desfășoară în fiecare toamnă sub egida Consiliului Culturii și Educației Socialiste prezintă publicului cele mai importante evenimente culturale, din ultima ediție 1981 evidențiindu-se în mod deosebit un simpozion de folclor a cărui activitate s-a concretizat în apariția volumului III de „Studii și comunicări de folclor". Una dintre cele mai recente realizări ale Cenaclului sibian este deschiderea secției muzicale a Universității cultural-științifice în ianuarie 1982, cu conferința compozitorului Liviu Comes : *Căi pentru înțelegerea muzicii*, conferință ilustrată cu documente sonore și proiecții. Figurează în următoarele luni, următoarele teme : *Trimiteri către esența muzicii* (Gh. Șoima), *Evoluția jazz-ului* (prof. Nicolae Ionescu), *Posibilități de expresie ale fanfarei* (prof. N. Ursu), *Folclorul muzical din mărginime* (prof. N. Suciu), *Structuri și forme muzicale* (Carmen Petra Basacopol).

N. B.

CRAIOVA

În luna februarie a.c. a avut loc o ședință de lucru a membrilor Cenaclului Uniunii Compozitorilor în care s-a dat citire instrucțiunilor privind Concursul de creație muzicală pentru lucrări dedicate păcii și construcției socialiste precum și Concursul în cinstea Festivalului cîntecului ostășesc — ediția a VI-a „Te apăr și te cînt patria mea". Compozitorii craioveni s-au angajat a participa la aceste concursuri prin noi lucrări.

Cenaclul Uniunii compozitorilor din Craiova, în colaborare cu Filarmonica „Oltenia", a organizat două concerte corale, dedicate aniversării a 60 de ani de la făurirea Uniunii Tineretului Comunist. Primul concert a fost prezentat la sediu, marți 16 martie, iar al doilea la Liceul energetic — 17 martie. La realizarea acestor concerte și-a dat concursul corul Filarmonicii, dirijat de Alexandru Racu. În program au figurat 15 piese corale, majoritatea prime audiții, dintre care consemnăm : *Mîndră țară, floare rară* de Gheorghe Stănescu, *Acest pămînt* de Constantin Ungureanu, *Patrie grădină* de Alexandru Racu, *Hora de la Plevna* de Boris Chelaru, *S-a ridicat un monument în sat* de Ioan Alexandrescu, *Cîntec de leagăn* de Victor Preda, precum și cîteva prelucrări din folclor : *Mîndru plai oltean* de Gheoghe Fabian și *Tu te duci* de Dan Ionescu. Ambele concerte s-au bucurat de o largă audiență din partea publicului.

Boris CHELARU

IAȘI

La 3—4 februarie a.c. a avut loc la Galați o întîlnire cu profesorii de muzică și cu dirijorii formațiilor artistice de amatori, organizată de filiala Iași a Uniunii compoziorilor. Au participat compozitorii A. Zeman și V. Spătărelu. A fost susținut referatul „Muzica corală românească. Probleme de limbaj" ● La 7 februarie a avut loc la Iași o întîlnire metodică cu dirijorii formațiilor corale și grupurile vocale de amatori din județ. Au participat compozitorii V. Spătărelu, A. Zeman și V. Munteanu. A fost susținut referatul „Probleme de repertoriu privind viitoarea ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" ● La 19 februarie com-

pozitorul V. Spătărelu a participat la îndrumarea coralei „Al. I. Cuza" din Ruginoasa ● La 26 martie a avut loc la Botoșani o întîlnire de lucru cu profesorii de muzică și dirijorii formațiilor artistice de amatori. Au participat compozitorii V. Spătărelu și A. Zeman. A fost susținut referatul „Unele probleme de limbaj ale creației corale românești contemponare" ● La 27 martie la Bacău a avut loc ședința cenaclului de creație și cultură muzicală „George Enescu". A participat muzicologul M. Cozmei. La Tescani a avut loc o manifestare dedicată sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea lui Gheorghe Cucu. Muzicologul M. Cozmei a vorbit despre personalitatea și creația compozitorului și despre locul de seamă pe care-l ocupă în muzica românească ● Au fost discutate în cadrul cenaclurilor filialei lucrările : *Vasile Spătărelu :* Cvartet pentru coarde nr. 3 ; Zburați porumbei — cor mixt pe voci egale, versuri de A. A. David ; Omagiu — pentru alto, tenor, cor și acompaniament de pian (orchestră), versuri de A. Brumă; Leagăn fericirii noastre — cor cu acompaniament de pian, versuri de Corneliu Sturzu ; Cîntecul metalurgiștilor ieșeni — cor de bărbați cu acompaniament de pian, versuri de V. Filip ; *Viorel Munteanu :* Apărați pacea lumii — cor mixt pe versuri de Haralambie Țugui ; *Mircea Stan :* Scherzino pentru pian ; Burlesca pentru pian. *Sabin Pautza :* Poveste de dragoste — comedie muzicală pe un libret de Adrian Munțiu.

Vasile SPĂTĂRELU

TURNU MĂGURELE

În cadrul cercului de prieteni ai muzicii din localitate, compozitorul Dumitru D. Stancu a expus în fața unui auditoriu numeros și entuziast la 30.I.1982 tema : „Compozitorii noștri angajați în lupta pentru pace". La 13 martie a.c. în același cadru, muzicologul Elena Zottoviceanu a susținut tema „Figura femeii reflectată în creația muzicală." În cadrul exemplificărilor muzicale s-au produs soprana Ligia Bianca Manoleanu și pianistul Remus Manoleanu.

VIZITE DE LUCRU

Continuînd acțiunea începută în luna februarie a.c., delegații ale Uniunii compozitorilor s-au deplasat în alte centre județene spre a lua legătură cu dirijorii formațiilor de amatori și profesorii de muzică în vederea îmbogățirii repertoriilor acestora în cadrul pregătirii celei de a IV-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României". Astfel, la 2 martie s-au deplasat la Pitești compozitorii Dumitru D. Botez, Edmond Deda și Valentin Petculescu, la 15 martie, la Suceava, Teodor Bratu, Cristian Al. Petrescu și Titel Popovici, între 19—23 martie, la Arad, Violeta Dinescu și între 20—22 martie, la Constanța, Dragoș Alexandrescu și Grigore Nica. Ei au purtat cu gazdele o serie de dialoguri fructuoase din care a reieșit necesitatea înnoirii repertoriilor formațiilor, dorința de îmbunătățire a calității artistice a interpretărilor și importanța sprijinului Uniunii compozitorilor în acest sens.

Angela VODĂ

LUCRĂRI PREZENTATE LA BIROUL SECȚIEI DE MUZICĂ SIMFONICĂ ȘI DE CAMERĂ

Liana Alexandra — *Simfonia a III-a „Diacronii" ;* Șerban Nichifor — *Simfonie ;* Dumitru Bughici — *Septet pentru suflători și percuție.*

LUCRĂRI PREZENTATE LA BIROUL SECȚIEI DE MUZICĂ CORALĂ

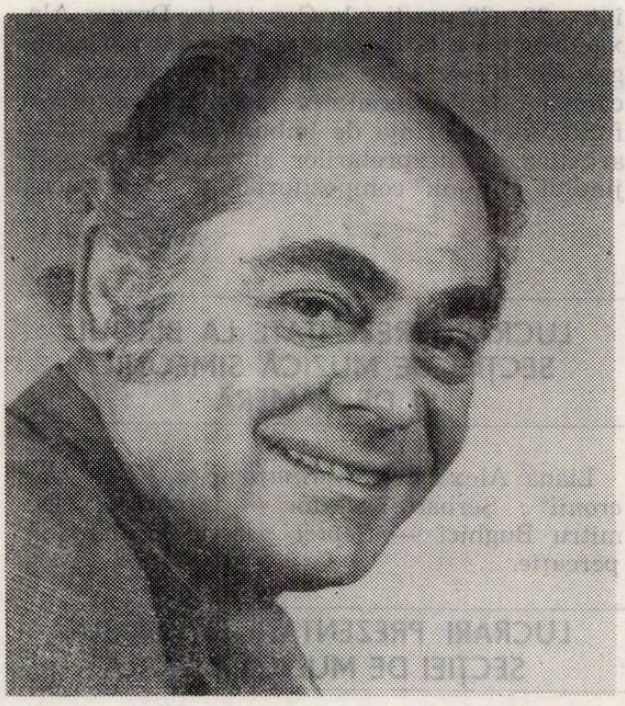
Petre Brâncuși — *Izvorul soarelui,* pe versuri de Ion Meițoiu ; Dan Buciu — *Patria,* pe versuri de Nichita Stănescu ; Teodor Bratu — *Inimă a țării pururi vie* (dedicat Bucureștiului), pe versurile compozitorului ; Marin Constantin — *Mîndru sînt de tine, București,* pe versuri de A. Storin și *Cîntecul obîrșiei,* pe versuri de Lucian Blaga ; Radu Paladi — *Ani eroici ani de glorii,* pe versuri de Nicolae Dragoș ; Cristian Al. Petrescu — *Țăranii,* pe versuri de Ion Vergu Dumitrescu și *În pașnicele erei noastre lupte (Viitorul)* pe versuri de Nicolae Labiș ; Doru Popovici — *Omagiu lui Gheorghe Cucu,* pe versuri de Martha Popovici ; Laurențiu Profeta — *Cîntec de pîine și pace,* pe versuri de Eugen Frunză ; Paul Rogojină — *1907,* pe versuri de Dumitru Vasilescu Liman ; Constantin Romașcanu — *Ai muncii eroi,* pe versuri de Vlaicu Bârna ; Ede Terenyi — *Gagliarda (Trandafir părelnic),* pe versuri de Josef Attila.

LUCRĂRI INTRATE ÎN BIBLIOTECA DE ÎMPRUMUT A UNIUNII COMPOZITORILOR

Anatol Vieru — *Monografia comunei Sârbova,* orchestră de coarde (9 violine, 3 viole, 2 violoncele, 1 contrabas).

Wilhelm Berger — *Drama simfonică „Faust"* pentru recitator, cor vorbit orgă și orchestră (3, 3, 3, 3 ; 4, 3, 3, 1 ; timp., *perc. I :* 3 piatti sosp., 3 piatti giav. acc., w-block, 3 bgs. ; *perc. II :* 3 gong giav. acc., 3 gong ord., w-block, trgl. ; *perc. III :* tamb. mil. con corda, camp. tub., campanelli (col bach) ; *perc. IV :* sil., camp. tub., 3 bgs. ; *perc. V :* vibr., gr. cassa, T-tam medio, trgl. ; 2 harpe, cel. ; corzi).

M. M.



George Grigoriu la cincizeci și cinci de ani

Poate că rîndurile ce urmează se cuveneau intitulate „Tinerețea unui compozitor matur", dacă un asemenea titlu, cu tot adevărul ce-l cuprinde, ar fi fost suficient de festiv pentru momentul pe care îl marchează, și anume aniversarea a cincizeci și cinci de ani ai compozitorului George Grigoriu. Căci, în pofida acestor cincizeci și cinci de ani ai săi, George Grigoriu se află în plină tinerețe creatoare, fiind de o rară bogăție a invenției melodice și de o surprinzătoare prezență în inițiativele, activitățile, realizările muzicii ușoare românești, căutînd — cu neliniștea vîrstei de început — noul, ineditul, originalul. În plină maturitate și cu renumele dobîndit de pe urma unei pe cît de vaste tot pe atît de variate activități, el a păstrat ceva din neastîmpărul și însuflețirea debutanților, trăsătură ce conferă personalității sale un farmec și o atracție de individiat.

Cred că George Grigoriu epuizează desăvîrșit noțiunea de *self made man*. El este, de fapt, un artist care s-a plămădit de unul singur, printr-o necurmată rîvnă spre cunoaștere și perfecțiune, pornind de la un sîmbure de talent, ca să ajungă între maeștrii genului, îndrumător al muzicienilor tineri — compozitori și interpreți —, făcînd școală cu ei, o școală empirică, dar utilă și cu excelente rezultate. Fiindcă el aparține acelei categorii de creatori care nu se mulțumește cu pianul și cu masa de lucru, nu-i ajung succesele repurtate și laurii cuceriți, ci coboară în arena unde se dau neîntrerupt bătălii pentru afirmarea unui nou stil, a unui nou cîntec, a unui nou interpret.

Să fie oare Brăila, cu lumea ei de visători și, totodată, de navigatori temerari, unde George Grigoriu s-a născut la 8 aprilie 1927, responsabilă pentru temperamentul plămădit din extreme — vis și luptă — ce-l caracterizează și îi definește drumul în muzica noastră ușoară ? A urmat, în orice caz, cu tenacitatea proprie oamenilor de la Dunăre, cursurile de perfecționare ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R. S. România, între anii 1953—1955, pe vremea cînd cîștigase o adevărată popularitate în calitatea de membru al grupului vocal *Trio Grigoriu*, grup care a beneficiat, între anii 1945—1960, de un larg auditoriu. George Grigoriu s-ar fi putut mulțumi cu renumele ce-l dobîndise, dar el nu i-a ajuns. A pornit de la interpretare, ca să ajungă la creație, printr-un efort meritoriu, care a dat rezultate și poate să constituie un exemplu pentru tinerii atrași de muzica ușoară.

Învățînd și cultivîndu-și sîmburele de talent de care vorbeam, niciodată satisfăcut cu ceea ce dobîndise pe tărîmul cunoștințelor și cu ceea ce înfăptuise în domeniul creației, George Grigoriu este compozitorul care a parcurs drumul cel mai lung și mai dificil, de la stadiul de muzician amator la statutul de compozitor profesionist, spre a deveni membru titular al Uniunii compozitorilor, dirijor și aranjor de talent, membru în juriile a numeroase concursuri și festivaluri de muzică ușoară din țară și de peste hotare, distins cu o mulțime de premii, solicitat în comisiile de decernare a premiilor de interpretare și creație, așadar el însuși socotit, prin experiența și autoritatea sa apt de a judeca și de a da sentințe în privința calității într-un gen cu atîtea nuanțe și cu atîtea posibilități de tălmăcire — și, firește răstălmăcire ! — a rostului, valorii, prezenței lui în preocupările artistice ale epocii.

Invenția melodică a lui George Grigoriu a explodat încă de pe cînd cînta și se mișca atît de suplu într-un trio vocal de duioasă memorie, odată ce unul din cei trei frați ce-l alcătuiau nu se mai află printre noi. De atunci datează și primele sale succese componistice, adevărate hit-uri îndrăgite spontan de masele iubitorilor genului, îndeosebi de tineretul care promovează această muzică a ritmului viu și a melodiei insinuante. *Broscuța Oac* (1957), *Podul Grant* (1957), *Valea Prahovei* (1959), *Chemarea mării* (1960), *Serenada tinereții* (1962) au fost urmate de alte melodii larg răspîndite, unele dintre ele laureate cu premii la concursurile naționale de muzică ușoară, ca bunăoară *Vîrsta dragostei* (1970), *Frumuseții tale* (1972), *Cîntați cu noi* (1979), *Tu ești răsăritul vieții* (1980).

Ceea ce propun aceste piese este în primul rînd o melodie cantabilă, lesne de reținut, antrenul ritmurilor mișcate și fiorul liric al cîntecelor lente. Calități menite a asigura, odată

cu succesul public, stima, prețuirea și încrederea interpreților, în al căror repertoriu creația lui George Grigoriu a figurat permanent. Compozitorul a afirmat, printre cei dintîi, posibilitatea de a adapta genul la cîntecul cu conținut patriotic, îndeosebi prin *Dulce Românie* (1973), urmat de o serie de cîntece intrate în repertoriul manifestărilor de masă. Așa sînt, de pildă, *Partidul, Ceaușescu, România* (1975), *Urmașii urmașilor noștri* (1978), *Onoare Muncii* și *Cîntec pentru 23 August* (1979), *Coloana infinită a Patriei* (1980) sau *Întru Unire* (1981). Ele s-au impus prin generozitatea liniei melodice, prin intonația solemnă, prin suflul lor mobilizator, încît au darul de a electriza deopotrivă pe cei ce le cîntă și pe cei ce le ascultă.

Dar ceea ce este propriu lui George Grigoriu, accentuîndu-i profilul artistic, mi se pare a fi ușurința cu care folosește deopotrivă de eficient registre, tonuri, stiluri diferite ale muzicii ușoare. Căci, pe lîngă șlagărele ale căror melodii se reține ușor, ba chiar spontan, și cîntecele de larg suflu liric, el s-a afirmat cu egală iscusință în genul mai complicat și mai complex, reclamînd o paletă completă a exprimării, al operetei și comediei muzicale — *musicalul*, după noua sa nomenclatură. Scriam astfel, după premiera din 1971 pe scena teatrului de pe cheiul Dîmboviței a operetei *Se mărită fetele*, libretul de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, că în partitura ei *„se remarcă aspirația compozitorului de a crea forme inedite de expresie ale genului, muzica sa definind pe deplin universul pop și stilul underground, pentru ca din substratul ascuns al simțirii creatorului să se ivească mereu prospețimea și transparența unei strune proprii, hrănită dintr-un îmbelșugat fluviu, în inteligenta înveșmîntare orchestrală a autorului însuși... Grigoriu din opereta aceasta este cel din primele sale melodii, fără dulcegării, conturînd o individualitate artistică și o tensiune căreia ne place să-i spunem modernă* (cf. ziarul „România liberă" din 12 mai 1971).

Adjectivul acesta de „modern" corespunde și celorlalte lucrări destinate scenei de George Grigoriu, cum sînt *Cristina* (1972), *Valurile Dunării* (1973), prezentată la Galați, *Eternele iubiri* (1977) și *Frumoșii nebuni* (1980), un musical pe libret de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu, după romanul lui Fănuș Neagu.

Atenția acordată de George Grigoriu teatrului muzical nu se încheie, firește, aici, odată ce peste o duzină de spectacole de revistă au purtat semnătura sa devenită o garanție a calității și reușitei. Am menționa din ele doar cîteva spre a rememora cititorului succesele pe care compozitorul acesta, purtat parcă în toată activitatea sa de valul unui nepotolit avînt romantic, le-a marcat cu creația sa atît de bogată : *Vacanță la mare* (1962), *Magistrala tinereții* (1966), *Cu picioarele pe pămînt* (1967), *Pe aripile tinereții* (1980), toate pe libretele cuplului Angel Grigoriu-Romeo Iorgulescu. În ele, publicul a apreciat izbucnirile înflăcărate ale invenției melodice, arta prezentării pieselor în orchestrații proprii, ce nu pierd nicicînd echilibrul dintre factura melodiei și armătura instrumentală, fără ca o oarecare romantizare a stilurilor utilizate de compozitor de-a lungul unui sfert de veac să afecteze tenta la zi, modernitatea lor.

Și încă tot n-am epuizat prezentarea tuturor aspectelor pe care creația atît de bogată și de diversă a lui George Grigoriu le propune publicului larg și criticii. Fiindcă el este și compozitorul muzicii la aproape treizeci de filme de scurt metraj. Se află între ele și coproducții cu Canada, cu Uniunea Sovietică, sau seria „Fenimore Cooper", producție a casei Franco-London Film cu sediul la Paris. Nu citez decît preferințele personale, la care și cronicarul are dreptul conform sensibilității și gusturilor proprii : *Vacanță la mare* (1962), *La patru pași de infinit* (1964), *Tunelul* (1966), *Împușcături pe portativ* (1967), *Actorul și sălbaticii* (1976), *Omul care ne trebuie* (1979).

În toate acestea, George Grigoriu s-a acomodat, cu multă intuiție, subiectelor, conturîndu-și temele personale cu sensibilitatea muzicianului capabil să se identifice pe deplin cu scenariul, calitate destul de rară la compozitorii care scriu pentru film. Cu o încordată atenție, el a ținut pas cu evoluția pulsului muzicii ușoare, a muzicii de teatru și de revistă, a muzicii de film, asimilînd stilurile și tendințele ivite în aceste genuri, fără a-și trăda vreodată apartenența fermă la spațiul românesc, din care muzica sa își distilează aromele, timbrul propriu.

Ascultînd de atîtea ori și în atît de felurite tălmăciri muzica lui George Grigoriu, fredonînd-o nu o dată împreună cu omul de pe stradă — care știe, prin instinct, să se oprească la ceea ce îi place și îi reține atenția —, am avut mereu senzația că, vorbind în muzica pe care o scrie despre el însuși, despre eul său — ca orice artist creator —, el vorbește în același timp despre ceea ce e general, despre ceea ce „plutește în aerul epocii". Dincolo de tot ce ar putea fi analiză muzicologică, dincolo de tot ce critica ar putea să evidențieze în stilurile și manierele la care Grigoriu a recurs în compozițiile sale, această continuă referință la preocupările, aspirațiile, receptivitatea societății noastre de azi — în melodica, ritmica și factura instrumentației sale — asigură modernitatea muzicii lui, tinerețea ei mereu captivantă.

O tinerețe pe care persoana acestui muzician plin de vigoare și optimism, de invenție și prospețime, o radiază în jur chiar la cincizeci și cinci de ani, vîrstă la care George Grigoriu pare să inaugureze o nouă etapă în activitățile sale de creație. Prietenii și colegii, împreună cu amatorii genului, îi urează succese pentru această nouă etapă, spre mai marea bogăție și diversitate a muzicii ușoare românești.

George SBÂRCEA

Walter Labhart, un remarcabil enescolog elveţian

Unii de la noi îl cunoşteau de mai multă vreme fie din Elveţia, vizitîndu-i, poate, impunătoarea bibliotecă, fie cu vreun prilej al investigaţiilor sale ca documentarist, la Bucureşti. Este un „om de carte" muzicală în cel mai larg şi ales înţeles al expresiei. În ceea ce ne priveşte acum, am vrea să ne referim succint la Walter Labhart şi ca la un distins prieten al muzicii româneşti în general al figurii şi operei lui George Enescu, mai cu seamă în anul centenar.

În vîrstă de aproape 38 de ani, Labhart s-a născut la Aarau. A studiat acolo la un gimnaziu literar, apoi la Zürich, unde avea să lucreze la Radio şi de asemenea ca publicist. Şi-a extins studiile în domeniul regiei şi filmologiei dar s-a aplecat asupra istoriei şi arhivisticii artei sunetelor, activînd la Lucerna, Trier (R.F.G.), etc.

Este greu să se surprindă domeniul său predilect, pentru că se manifestă ca muzicolog, muzicograf, istoric, estetician, organizator şi îndrumător de manifestări, editor, analist, teoretician şi, în acelaşi timp, în calitate de compozitor.

În domeniul componistic se consideră un autodidact, cu toate că a studiat sistematic cu Alois Haba, Witold Lutoslawski, Eduard Staempfli, Adam Walacinski şi Ivan Wyschnegradscky —, respectiv la Praga, Varşovia, Berlin, Cracovia, Paris.

A dat la iveală o melodramă după Rimbaud *(Aube)*, un *Blues*, un *Capricietto*, două fragmente după „B-A-C-H", *Metamorfoze* şi alte numeroase piese pentru formaţii instrumentale sau cu voci (uneori în combinaţii puţin obişnuite, dar şi lucrări pentru solo) ; a compus şi un Cvartet.

Ca cercetător, a alcătuit catalogul creaţiei lui Honegger, a colaborat la un dicţionar al compozitorilor elveţieni contemporani, a realizat un catalog Ravel, monografii sau studii de anvergură asupra compozitorilor Peter Mieg, Manuel de Falla, Wladimir Vogel (şi un catalog), asupra unor compozitori sau solişti din trecut prea puţin cunoscuţi astăzi, ca şi asupra activităţii mai puţin cunoscute a unor autori notorii din şcolile naţionale.

Dacă la prima cunoştinţă pare un documentarist pătimaş, Labhart este, în cea mai elevată accepţiune a expresiei, un bibliofil. Pe lîngă pasiunea colecţionării de frumoase, interesante, preţioase şi rare cărţi, note muzicale, scrisori, programe de concerte, fotografii etc. — pe care, pe toate, şi le apropie cu dragostea cercetătorului avizat, apreciindu-le valorile, coroborînd informaţiile — trăieşte, în acelaşi timp, voluptatea descoperirilor şi bucuria pentru darea în vileag, ce va urma, a „ineditelor" pentru alţii.

A dobîndit un larg orizont de cultură generală şi specific muzicală, multiple coordonate ce-i permit să se mişte într-un vast orizont de comparatistică, sesizînd cu claritate liniile de forţă ale fenomenului muzical în cadrul mare al culturii artistice, ca produs naţional în contextul culturii universale, la un moment dat.

Ceea ce a scris şi întreprins Walter Labhart cu prilejul Centenarului Enescu demonstrează din plin nu numai aceste calităţi generale dar şi o anume competenţă şi capacitate de apreciere a figurii şi creaţiei celui mai de seamă muzician român, evocat şi cîntat nu numai la noi ci şi în întreaga lume, mai vîrtos în 1981. Prospectînd, Labhart a scos în întîmpinarea Centenarului date documentare şi de interpretare muzicologică dovedind o pătrunzătoare cunoaştere a vastităţii operei şi multiplelor îndeletniciri ale muzicianului care se considera „cinci într-unul".

Labhart ştie a-l înţelege pe George Enescu drept strălucit produs şi exponent al unei culturi muzicale noi, ce valorifică filonul folcloric naţional, ca pe o personalitate care a parcurs o evoluţie componistică impunătoare în cele 33 de opusuri ale sale. Şi nu rareori evocă în jurul lui Enescu muzicieni cu care a colaborat, pe care i-a stimulat şi care s-au simţit întotdeauna onoraţi de atenţia sa, precum Mihail Jora, Dinu Lipatti, Alfred Alessandrescu, Clara Haskil, Filp Lazăr, Marcel Mihalovici, Constantin Silvestri, Zeno Vancea, Gh. Dumitrescu, Ludovic Feldman etc., după cum sesizează la cei din generaţia ce ilustrează înflorirea actuală a muzicii româneşti filiaţii enesciene, preocupările cunoaşterii acestei moşteniri (Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Tiberiu Olah).

Pe de altă parte, între remarcabilele figuri muzicale ale secolului nostru, precum Bartók, Janacek, Szymanowski şi alţii, Enescu capătă un profil aparte ca muzician complex şi inconfundabil compozitor, convingător în toate trăsăturile fizionomiei lui de artist şi om.

În caietul-program Musikkollegium Zürcher Oberland 1981/1982, găsim, sub semnătura lui Labhart, o documentată prezentare Enescu, alături de articole referitoare la Bartók şi Janacek, pentru ca în Internationale Musikfestwochen 1981, Luzern, caietul-program al săptămînilor internaţionale de muzică, să se insereze sub aceeaşi semnătură, o prezentare a *Sonatei „în caracter popular românesc"*, una a *Rapsodiei a II-a*, o pagină sub titlul *De la Dansurile româneşti şi pînă la Allegro barbaro de Bartók*. Această din urmă broşură cuprinde o bogată iconografie Enescu pe care o datorăm aceluiaşi Labhart : prima pagină din reducţia pian-voci a operei *Oedip*, cu reproducerea dedicaţiei manuscrise a lui Enescu pentru Gustave Bret ; fotografia autorului operei imitînd şi evocînd figura actorului Mounet-Sully (de la Comedia Franceză) ; o scrisoare a lui Enescu (4. nov. 1910) către primul său editor parizian, Enoch ; un prospect de discuri *His Master's Voice*, din martie 1932, înfăţişîndu-i, sub titlul *Doi maeştri*, pe Enescu şi Menuhin ; precum şi o fotografie a venerabilului Enescu alături de elevul său de altădată şi admirator dintotdeauna, Menuhin, fotografie preluată din *Les grands interprètes*, studiul-album publicat de Gavoty în Elveţia (1955) ; se mai adaugă coperta tipărită a *Sonatei pentru pian în fa diez minor*, şi cu o dedicaţie manuscrisă a lui Enescu (1926) către Emile Frey, care a vizitat România şi a cîntat la noi.

Acestea, alături de reproducerea pe trei pagini a unui omagiu enescian semnat de Mihail Jora, şi a întregului libret al operei *Oedip*, alături de alte menţiuni Enescu, au dat o pondere mare figurii centrale a muzicii româneşti în programul Festivalului de la Lucerna, unde avea să strălucească spectacolul-concert sub mult lăudata conducere a lui Mihai Brediceanu.

Cu o săptămînă înaintea lui 19 august 1981, în ziarul „Vaterland", Labhart alcătuia şi semna o întreagă pagină Enescu în care, pe lîngă esenţiale date biografice tipăreşte foarte interesante consideraţiuni estetice, precum şi o trecere în revistă a lucrărilor de Enescu programate în „Săptămînile muzicale de la Lucerna". Dacă elogioasele *Voci despre Oedip* reprezentau o suită de păreri autentice mai mult sau mai puţin cunoscute în lumea mare, reproducerea *Scherzoului* pentru pian de Enescu, scris la vîrsta de 17 ani şi publicat în colecţia Biblioteca muzicală română, ca şi reproducerea unei scrisori trimisă de violonistul Enescu constituiau mostre inedite din Biblioteca documentară Walter Labhart.

Pe această pagină de ziar şi un anunţ pentru Expoziţia foto-documentară deschisă în Primăria de la Lucerna între 15 aug.—4 sept., vernisajul fiind prevăzut cu un concert. (Expoziţia, remarcată şi de „Luzerner Tagblatt" din 17 aug., ilustra documentar şi activitatea compozitorului Wladimir Vogel).

Ziarul „Vaterland" din 17 aug. relata, de asemenea, asupra expoziţiei reprezentînd copios din secvenţele foto enesciene.

O pagină sub semnătura lui W. Labhart, în „Wochenend Magazin der Thurgauer Zeitung und Bischofszeller Zeitung", din 15 aug., alta în „Neue Zürcher Zeitung", în 15/16 aug., erau urmate de un documentar care, la centenar, sublinia actualitatea creaţiei enesciene şi relaţia strînsă dintre omul şi artistul nostru strălucit, care s-a ridicat pe cele mai înalte trepte ale culturii muzicale pe temei naţional şi popular.

Cele de mai sus reprezintă numai o parte din contribuţia, substanţială întotdeauna, adusă de Walter Labhart la marcarea în Elveţia a Centenarului Enescu.

Sîntem informaţi că acest distins şi remarcabil muzicolog, prieten al muzicii româneşti, pregăteşte o carte despre pianistul şi creaţia pianistică a lui George Enescu.

O aşteptăm cu interes şi plăcere, urîndu-i succes !

Eugen PRICOPE

VIAŢA MUZICALĂ

Drama simfonică „Faust" de Wilhelm Berger

Lucrările compozitorului Wilhelm Georg Berger au impresionat întotdeauna prin complexitate. Principalele trăsături definesc un stil oarecum singular în creaţia muzicală românească. Ele reclamă echilibru, sobrietate şi soliditate în construcţia formală. Totodată ele cuprind o gamă largă în expresie plasîndu-se între sonorităţi camerale, intime, şi cele monumental-simfonice. Cu o astfel de paletă, Wilhelm Berger a abordat profunda temă faustiană luindu-şi ca model capodopera lui Goethe. Fiind un act de mare curaj al compozitorului, am audiat cu interes *Drama simfonică „Faust"*, în primă audiţie, sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, la Filarmonica „George Enescu". Am regăsit bunăoară atmosfera amplelor simfonii ale lui Wilhelm Berger, sau unele rafinamente ale muzicii sale camerale avînd impresia sintezei, încercării de a aduce la un numitor comun vasta sa creaţie, dar am simţit şi o lume ciudată, nouă în muzica autorului, o lume stranie, hieratică, primară, dedusă din sonorităţi „ireale" obţinute prin complexe acordice distribuite într-o combinaţie timbrală originală. Cu siguranţă textul lui Goethe l-a condus spre o asemenea lume sonoră.

O altă idee binevenită este prezenţa recitatorului şi a corului vorbit care, prin expunerea textului, facilitează înţelegerea momentelor muzicale aflate în corelaţie cu acesta şi totodată o reîntîlnire cu capodopera marelui poet german în traducerea expresivă a lui Lucian Blaga. Compozitorul a preferat soluţia recitării textului deoarece un text cîntat ar fi îngrădit poate aria largă de mişcare a muzicii instrumentale pierzînd din bogăţia semantică a substanţei muzicale. Astfel au fost puse în valoare ambele texte, literar şi muzical ,al doilea fiind condiţionat de primul fără însă a-şi limita libertatea de acţiune ce urmăreşte un tip special de gîndire, propriu muzicii orchestrale.

Lucrarea, structurată în patru tablouri (precedate fiecare de recitare), descoperă atmosfera faustiană traducînd-o muzical prin stări statice de profundă meditaţie, ce predomină în general, dar şi prin izbucniri dinamice, de mare forţă orchestrală, cum ar fi *Tabloul II* (Allegro con brio), sau în unele momente ale celorlalte tablouri, născîndu-se prin alternanţă (opoziţie !) dialectica materialului sonor. Nu putem încheia aceste scurte impresii despre o asemenea lucrare de proporţii, care se cere a fi analizată în amănunt, fără a semnala contribuţia adusă la realizarea ei scenică de către dirijorul Mircea Cristescu şi actorul Silviu Stănculescu ce au privit cu seriozitate şi interes acest act cultural de importanţă pentru muzica românească.

În acelaşi concert, organistul Norbert Düchtel (R.F.G.) a demonstrat o bună stăpînire a instrumentului, probitate profesională şi dăruire în interpretarea *Concertului pentru orgă şi orchestră în sol*

minor de Joseph Rheinberger, iar Mircea Cristescu, dirijînd *Uvertura la opera „Tannhäuser"* de Richard Wagner, a făcut ca orchestra să sune ca atunci cînd fiecare concert însemna o adevărată sărbătoare.

Horia ŞURIANU

Iosif Conta: Seara a 2-a a tetralogiei wagneriene

Perseverent, ca întotdeauna, în realizarea proiectelor de stagiune anunţate, Iosif Conta a continuat în martie desfăşurarea concertantă a *Tetralogiei* wagneriene, după ce a prezentat în ianuarie prologul ciclului, *Aurul Rinului.* Deşi intervalele la care au loc concertele sînt relativ mari, ni se oferă o sugestivă privire de ansamblu asupra celor patru drame muzicale, putîndu-se astfel urmări întreaga desfăşurare a dramaturgiei literare şi muzicale, cu stufoasa încrengătură a leitmotivelor.

Nefiind de această dată disponibil pentru a susţine şi în *Walkiria* rolul lui Wotan, atît de strălucit interpretat în *Aurul Rinului,* deoarece se află angajat, în această perioadă, în participarea la 8 spectacole *Fidelio* la Opera din Paris, basul berlinez Siegfried Vogel a fost înlocuit cu Pompei Hărăşteanu, excelent Alberich în *Aurul Rinului,* care a studiat acest dificil rol într-un timp extrem de scurt, confirmînd odată mai mult înaltul său profesionalism. Glasul său flexibil, metalic în momentele de iritare, elegiac în cele de amărăciune, a conturat prin mijloace exclusiv muzicale figura lui Wotan, stăpînul atotputernic al zeilor, părinte duios, dar şi autoritar. Hărăşteanu a realizat astfel o creaţie cu totul remarcabilă, pe care o va putea desigur relua şi pe scena de operă.

În rolul Brünnhildei, am avut surpriza unei reîntîlniri cu mezzo-soprana Sigrid Kehl, ale cărei calităţi de extensiune şi omogenitate a vocii, ca şi de inteligenţă în valorificarea sensului replicilor le-am putut aprecia într-un spectacol cu *Cavalerul rozelor* al Operei Române, din 1964, cînd a interpretat cu mare aplomb scenic rolul în travesti al lui Octavian. Acelaşi aplomb l-am constatat şi de această dată, în rolul de soprană dramatică (compatibil şi pentru mezzo-soprane) al Brünnhildei, căreia i-a insuflat un caracter voluntar, pasionat, în timp ce latura legată de dragostea uşor naivă a acestei Walkirii pentru părintele ei Wotan a rămas oarecum în umbră.

Pentru rolul lui Siegmund, partitura wagneriană prevede un tenor eroic (Heldentenor) capabil să dea şi expresie lirică celebrului *Imn al primăverii* („Winterstürme wichen dem Wonnemond") din actul I. Cît de dificil este ca un acelaşi cîntăreţ să satisfacă la aceiaşi înalţi parametri calitativi ambele cerinţe, ne-a dovedit-o tenorul oaspete Günter Kurt, înzestrat cu forţa eroică necesară, dar cu un timbru vocal aspru, datorită căruia *Imnul* a fost privat de tandreţe, de comunicativitate emoţională. Partenera lui Günter Kurt în lungul duet de dragoste Siegmund-Sieglinde din actul I — de altfel unicul act „intimist" al întregii Tetralogii — a fost soprana Monica Teodorescu, o cîntăreaţă care a confirmat cu această ocazie calităţile de muzicalitate şi de siguranţă a tehnicii vocale, remarcate cu ocazia primelor sale apariţii pe scena Operei Române.

După ce s-a impus şi în *Aurul Rinului* în Erda, mezzo-soprana Adina Iurăşcu a adus în *Walkiria,* în rolul „furtunoasei" Fricka, dramatismul şi violenţa caracteristice personajului. În scurtele sale intervenţii, basul Nicolae Sasu a conturat profilul sumbru al lui Hunding, pentru ca octetul Walkiriilor, cu cîteva soliste de prim plan (Sanda Şandru, Mihaela Agachi, Corina Circa, Nora Enăchescu, Paulina Stavrache, Ana Mola, Niculina Cîrstea, Valeria Rusiecki) să completeze un ansamblu care a conferit acestei interpretări specificul ei sonor.

La pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Iosif Conta a realizat o interpretare limpede structurată, cu puncte culminante în fiecare act, începînd cu scena furtunii din *Preludiu,* continuînd cu *Cavalcada Walkiriilor* în actul al II-lea şi atingînd apogeul în *Despărţirea lui Wotan* şi *Vraja focului* din finalul operei. Bagheta dinamică a lui Conta a animat întregul ansamblu, căruia i-a imprimat un stil dominat deopotrivă de sensibilitate şi de măreţie, o expresie de mare noblete. Iar atunci cînd evocarea în final de către cele 6 harpe a pîlpîirii luminoase a flăcărilor din *Vraja focului,* orchestra a reluat motivul lui „Siegfried, păstrătorul spadei", concluzia aceasta ne-a trezit dorinţa de a urmări cît de curînd următorul episod al *Tetralogiei,* scherzo-ul grandioasei epopei în patru părţi, dedicat tînărului erou Siegfried.

Edgar ELIAN

Renard Czajkowski—Eva Osinska

Concertul Filarmonicii avîndu-i ca protagonişti pe cei doi artişti a debutat cu o lucrare românească în primă audiţie : *Naturalia · II* de Costin Cazaban, cu Adrian Tomescu la pian. Compozitor cu preocupări susţinute în domeniul muzicii de cameră, creîndu-şi un limbaj propriu, subtil, epurat de orice retorism şi totuşi intens expresiv, Costin Cazaban revine la amploarea sonoră a ansamblului simfonic cu această piesă — „un mini-concert de pian" după expresia sa. Deşi interpretarea a uniformizat oarecum relieful divers al liniilor sonore, sărăcindu-i efectele delicate dar pregnante, am rămas totuşi cu imaginea unei muzici colorate, rafinate, în care virtuozitatea orchestraţiei se îmbină cu rigoarea concepţiei. În *Naturalia II* desfăşurarea lineară a evoluţiei orchestrale, de pildă, numai în aparenţă e statică sau, mai bine spus, calmă, senină, în fond există o tensionare a frazei, un dramatism comprimat, sesizabil în planul secund, şi care pare a fi propriu naturii creative a compozitorului. Este important de subliniat faptul că muzica lui Costin Cazaban are o adresă directă asupra auditoriului în această etapă în care muzica contemporană resimte nevoia reintoarcerii la contingenţe mai apropiate de înţelegerea marelui public,

fără a face însă concesii unei mode facile în care stilul și substratul ideatic al operei sînt declarate desuete.

Dacă ar fi să luăm drept bune (adică să credem în buna credință cu care au fost scrise fiindcă de autenticitatea lor nu ne putem îndoi) extrasele de presă ce folosesc numai termeni superlativi la adresa pianistei Eva Osinska, am putea bănui că e vorba de una din marile pianiste ale lumii care parcurge cu același aplomb și succes repertoriul de la preclasici la moderni. În sala de concert însă resursele sale se dovedesc ceva mai modeste. În *Concertul nr. 2* de Chopin cel mai mult deranja lipsa clarității, a perlajului scînteietor specific chopinian și în schimb o robustețe ce o îndepărta pe Eva Osinska de poetica și eleganța muzicii lui Chopin. Despre interpretarea Evei Osinska a acestui concert, Antoine Goléa s-a exprimat : „un fel de miracol..." (ne-o spune programul de sală) ; o dată mai mult e bine să fim circumspecți cu aprecierile criticilor !

Mai puțin cîntată la noi, *Simfonia a V-a* de Prokofiev este considerată de compozitor însuși ca o încununare a unei întregi perioade a creației sale, gîndită ca o operă glorificînd sufletul uman, forța, generozitatea și puritatea sufletească a omului liber. Renard Czajkowski a construit-o cu o mînă fermă, subliniindu-i caracterul epic, monumental, entuziast și liric totodată. El decupează clar secvențele bine diferențiate ale muzicii, conferindu-le forța de sugestie originară, cu o economie de mijloace exemplară, am putea spune prokofievianâ. Renard Czajkowski are parcă suplețea și tensiunea unui arc de oțel din care energia latentă se declanșează la momentul oportun, surprinzîndu-te totuși amploarea ei. Luciditatea și controlul neștirbit cu care conduce fac bună casă cu expresivitatea gestului și deși mic de statură și firav — caracteristici ce pot părea lipsite de importanță, dar nu și în cazul unui dirijor, constituind adesea un veritabil handicap — Renard Czajkowski domină orchestra făcînd-o să sune la potențialul său cel mai de sus.

Dan SCURTULESCU

Cristian Mandeal—Andrei Agoston

Cristian Mandeal, tînărul șef de orchestră din Cluj-Napoca, a devenit nu numai o prezență așteptată a vieții muzicale bucureștene dar aparițiile sale în fruntea orchestrelor simfonice ale capitalei se transformă în adevărate evenimente ale stagiunii. Așa s-a întîmplat și de astă dată, la Radioteleviziune, unde a realizat un program avînd ca piesă de rezistență dirijorală *Simfonia a V-a* de Dmitri Șostakovici.

Cristian Mandeal este la vîrsta și în momentul carierei în care alege pentru a-și etala măiestria lucrări simfonice de suflu amplu, de obicei romantice sau post-romantice, iar dintre cele moderne pe acelea care se racordează stilurilor amintite. De aici nu trebuie trasă concluzia că dirijorul se limitează la o abordare senzorială, doar „trăită", a partiturii cîntate. Că nu este așa, ne-o dovedesc reușitele sale în muzica contemporană (ne amintim de *Simfonia I* de Lucian Mețianu, de *Sincronie II* de Ștefan Niculescu) și chiar în restul repertoriului, chiar în acest Șostakovici de largă desfășurare tragică, acest „roman muzical" ce a marcat o răscruce importantă în simfonismul compozitorului, chiar aici, deci, Mandeal pătrunde mai întîi lucid litera și miezul partiturii, *elaborează* o variantă sonoră adecvată, proprie, pe care apoi o modelează cu tot entuziasmul și patosul vîrstei. Așa stînd lucrurile, gestica sa largă, teatrală, nu superficializează interpretarea, nu „coafează" lipsa de substanță sau de originalitate a interpretării ci doar completează la nivelul transmisiei directe ceea ce a fost în prealabil judecat, cîntărit. *Simfonia a V-a* de Șostakovici este văzută astfel ca o dramă ciclică implacabilă, într-o progresie a sentimentului ce nu permite nici un *respiro*, cu excepția părții lente, a treia, în care grandoarea ia locul *conflictului* perpetuat pînă la izbăvirea finală.

Cristian Mandeal comunică cu ansamblul, este atent la insuflarea unui spirit colectiv al interpretării, lăsînd totuși solo-urile, aici în special ale lemnelor, să-și spună fraza melodică în toată tihna cerută de partitură. Rareori intensitatea redării și grija pentru igiena detaliului se împletesc atît de firesc ca în aparițiile lui Cristian Mandeal.

În deschiderea concertului, o nouă lucrare semnată de Sigismund Toduță. Cel de-al patrulea *Concert pentru orchestră de coarde* (și orgă) îl arată pe maestrul clujean consecvent cu sine, în adaptarea neo-barocă a limbajului muzical autohton, în tonul meditativ, provenind dintr-o scriitură complexă ce evită univocul în favoarea structurilor pluri-semice. Am ascultat o lucrare amplă, convergentă, închisă în sine, a cărei energie latentă, fără să izbucnească nicicînd, pîndește mocnită de sub aparența calmă, relaxată.

Solist, în *Concertul pentru vioară* de Beethoven, a fost Andrei Agoston, o împlinire necontestată a școlii noastre violonistice. El ne-a prezentat o versiune foarte coerentă, dominată de un spirit retractil, cameral, vizînd în primul rînd curățenia amănuntului și impecabilul frazei, înaintea emoției și transmisiei. Personal, am apreciat mult această viziune, cu care, recunosc, poți să nu fii de acord. De altfel, mai important decît legitimitatea viziunii, mi se pare faptul că Andrei Agoston *are* o viziune, premeditează linia apariției sale, o construiește aservind-o mereu scopului. Voința personalității și capacitatea de consecvență a insolitului sînt, la această vîrstă, marca proprietății talentului.

Costin CAZABAN

Mircea Basarab—Petru Csaba—Șerban Nichifor

Afirmarea creației și interpretării românești — iată o statornică preocupare a Filarmonicii bucureștene, preocupare caracterizată prin generozitatea actului electiv săvîrșit întru devoțiunea față de

spectatori. Astfel, concertele din 4 și 5 martie au stat sub semnul complementarității atît la nivelul structurii programului cît și la cel al protagoniștilor, reunindu-se, pe de o parte, o lucrare ultraconsacrată (*Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* de Beethoven), cu o primă audiție (*Simfonia I* de Șerban Nichifor), pe de altă parte, două generații de muzicieni : generația tînără reprezentată de violonistul Petru Csaba și compozitorul Șerban Nichifor și generația matură, cea care a ctitorit-o pe prima, reprezentată de Mircea Basarab. Mai mult decît atît, coincidența face ca Mircea Basarab să aproximeze și suma anilor dar și a preocupărilor celor doi tineri muzicieni fiind deopotrivă interpret-dirijor și compozitor.

Temperament neastîmpărat de aceea cutezător, Șerban Nichifor ne-a propus o muzică prin excelență simpatetică, cu elemente sinestezice, compozitorul proiectîndu-și scenariul sonor în două medii diferite : podiumul orchestrei și sala propriu-zisă în care sînt amplasate difuzoarele, întregul spațiu devenind astfel o mizanscenă. De altfel, mărturisirile compozitorului lămuresc temeiul acestor demersuri : „Această simfonie intitulată inițial *Umbre* nu este construită atît pe ideea de contrast cît pe cea de transformare, de convertire a luminii în întuneric. Invocate, umbre ale trecutului se desfășoară într-un spațiu sonor atemporal, căutîndu-și echilibrul, căutîndu-și punctul dialectic de confluență cu viitorul. În mod implacabil însă, tot acest univers *în căutare* va transcende momentul *H* — moment unind dramatic forțele opuse și convertindu-le într-o stază sonoră neutră, primară. Traversînd, într-o uriașă anamorfoză, medii aparent disjuncte, această muzică *regresivă* (neuzitînd însă de citate) încearcă să prefigureze, ca într-un scenariu viitorologic, să avertizeze, cu mijloacele unui film fără imagini, asupra unei atît de posibile involuții spre distrugere, spre un Holocaust terestru... Simfonia este concepută ciclic, sub zodia unei frînturi de temă — redeșteptate parcă dintr-o lume sonoră anacronică. Expus direct în prima parte, *La Follia*, și variat în cea de a doua *Grădinile amăgirii*, acest motiv va reveni și se va dezvolta în ultima secțiune *H* sub forma unor efemeride, marcînd, prin pulsația lor, scurgerea timpului. Traiectul sonor urmează astfel direcția unei întoarceri la origine, în sensul pe care Mircea Eliade îl pune în evidență : cunoașterea a ceea ce a avut loc la origine, a cosmogoniei, conferă știința a ceea ce se va întîmpla în viitor. Mobilitatea originii lumii exprimă speranța omului că lumea lui va exista întotdeauna..."

Dincolo de aceste cuvinte, de sursele extra-muzicale, preponderent filozofice, la care a apelat compozitorul, rezultatul sonor este unul comprehensibil, purtînd pecetea bucuriei de a face muzică, Nichifor tratîndu-și publicul drept partener egal și mai puțin ca invitat la un act de inițiere. Lucrarea incumbă mai multe muzici dispuse caleidoscopic, cochetînd cu o serie de curente vehiculate în muzica cultă europeană : romantism, postromantism, impresionism, expresionism, toate constituindu-se ca lumi consecutive ale unei idei muzicale peregrine. Această manieră de compoziție, amintind ca efect de tehnica colajului, asociată cu transfigurarea continuă a temei care pendulează între evidență și absconditate, ar fi amenințat serios coerența lucrării dacă compozitorul nu ar fi recurs la mediul electronic, plasînd astfel întreaga acțiune într-un spațiu unic, generînd o unitate indispensabilă statornicirii memoriei muzicii.

Pe banda mangnetică este înregistrată o muzică sugestivă, de orientare neoromantică (amintind de înregistrările lui Jean Michel Jarre). Este, în același timp, forma de exprimare a efuziunilor cele mai romantice ale tinerei generații. Privită în ansamblul ei *Simfonia I* de Șerban Nichifor este o lucrare asemuită și neasemuită, putînd fi asimilată cu un răspuns dat de compozitor tuturor întrebărilor ce se ridică în componistica actuală. Aprecierea acestui răspuns va fi, desigur, lucrarea timpului.

Restituind *Concertul pentru vioară* de Beethoven, Petru Csaba a semnat definitiv în cartea certitudinilor interpretative de azi. Dincolo de iluminarea elementelor stilistice proprii partiturii, dincolo de descoperirea tuturor secretelor instrumentului (tehnica desăvîrșită proiectîndu-l în lumea marilor virtuozi), Csaba impresionează asistența prin muzicalitatea cu care este investit și, mai ales, de care este stăpînit fără putința de a se elibera pe întreg parcursul interpretării. Exteriorizarea acestui temperament vulcanic, acestei ardențe (prin care asistăm la umanizarea viorii), are loc în limitele firescului, fără ostentație.

Maturitatea și experiența lui Mircea Basarab au stimulat în chip exemplar ambițiile și disponibilitățile orchestrei, realizînd execuții pertinente, puse în slujba muzicii.

Liviu DĂNCEANU

Răzvan Cernat—Dan Grigore

Este destul de dificil, într-adevăr, ca, nefiind la pupitrul unor orchestre, în permanență, atunci cînd se ivește ocazia, să demonstrezi că dirijatul nu mai are secrete, că raportul cu orchestra se realizează perfect etc. Și totuși mulți tineri dirijori sînt chemați să răspundă acestor solicitări, să aspire incontinuu la o poziție din care perfecționarea, reala dez-

voltare să le fie asigurată. Răzvan Cernat are vreo 37 de ani și dirijează cam de pe la vîrsta de 30 ani, colaborînd cu ansamblurile simfonice din țară, cu Orchestra Radioteleviziunii și a Filarmonicii „George Enescu", cu Orchestra Conservatorului etc.

Din primele momente ale concertului pe care l-a condus, în ziua de 1 aprilie, la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, el s-a dovedit un muzician precis, cu experiență în domeniul muzicii foarte noi. Mișcarea simfonică *Pămîntul trebuie să trăiască* de Maia Ciobanu, prezentată în deschiderea concertului, este „o lucrare dramatică", după cum apreciază compozitoarea, planificată strict din punct de vedere orchestral, cu articulații modale, transpoziții, scheme dinamice etc. Structurile folosite de compozitoare au calitatea de a crea tensiune, uneori sub forma fulgerărilor, alteori cu rezonanță, drumul melosului cununînd heterofonia cu omofonia, ambele aceste două modalități apărînd sub forma transformărilor reciproce, consecutive, puse sub semnul unor avertismente privind periculozitatea jocului cu primejdia, sentimente ca indiferența și frica devenind principalele personaje ale acțiunii. Muzică de timbre și înălțimi, partitura semnată de Maia Ciobanu adună, e drept, și mode dar și meșteșug, personal dorind ca, în mănunchiul acesta de confruntări acerbe, abil construit în detaliu, să se ivească, la un moment dat, o lumină, o înseninare de mai lungă durată, simbolizînd pacea, „visul de aur", fapt care nu s-a produs. Desigur că este o chestiune discutabilă, care nu reclamă o anumită poziție față de lucrare, în forma actuală. Răzvan Cernat a condus șuvoiul sonorităților cu mult tact, fiind sigur pe efecte, dovedind adeziune la astfel de muzică și capacitate de a orienta desfășurări de amploare, cu eleganță atît în microevenimente cît și în relieful cu întindere sonoră maximă.

Pianistul Dan Grigore uimește, în ultimul timp parcă cu și mai multă forță, printr-o vitalitate exemplară. Extrem de activ, valorosul nostru interpret apare, pe estrada de concert, natural, lejer chiar în mijlocul celor mai mari dificultăți, sclipitor, atent, convingîndu-ne că îi este caracteristică o rigoare filozofică proprie, cu care „atacă" destul de amplul repertoriu pe care-l practică, de la Mozart la Rachmaninov. În momentele *Concertului în si bemol minor* (op. 23) de Ceaikovski, pe care l-a susținut de această dată, una dintre cele mai dificile lucrări solistice, proiecțiile folclorico-sentimentale ale autorului celebrului balet *Lacul lebedelor* și al *Pateticei* au pulsat sclipitor, fără încetare, uneori cu brutalitate (în partea secundă), sau chiar ca adevărate vrăjitorii, în miezul înviorat al părții mediane, anunțînd subiectul rondoului final. Dirijorul a secondat cu însuflețire demonstrația, îngrijind și direcționînd șuvoiul muzical fără oboseală, uneori timorat de anumite situații, nu indeajuns sau deloc finisate. Ca niște explicații suplimentare, bisurile solistului, *Preludiu* de Gershwin și *Cadiz* de Albeniz, au constituit argumente în plus ale pasiunii pentru dans și sentiment, destăinuiri pline de tîlc ! Revenind la dirijor, ocazia de a demonstra că are în sînge muzica de operă a determinat realizarea poemului median din concert, sub forma unei poezii desăvîrșite, trăite cu voci, decor, ansamblu coral și chiar balet...

Întotdeauna, competiția cu muzica simfonică de Brahms este plină de riscuri, în special în cazul *Simfoniei a IV-a, în mi minor*, care a devenit o efigie stilistică perfectă, plină de particularități. Răzvan Cernat, căruia trebuie să-i alăturăm, în acest caz, atributul „temerar", a încercat, ca un tenor foarte tînăr, rolul diabolicului maur, dorind să depășească, ca și Othello, împotrivirile, dificultățile, adversitățile etc. Deocamdată nu a reușit, dîndu-ne senzația că ascunde încă, în personalitatea sa, capacitatea trecerii pragului celor mai mari performanțe. Partea întîi a sunat, de această dată, greoi, apăsător, iar andantele a fost triumfal (de aici se pot decupa totuși cîteva momente demne de reținut) etc. Am așteptat pagini lente enesciene, cu o grijă mai mare pentru cantilenă, pentru dialogul polifonic, în timp ce formele întinse trebuiau să fie mai judicios construite, mai convingătoare ca linie, nu numai ca detaliu. Pretențiile competiției cu muzică de Brahms sînt enorme și de data aceasta trebuie apreciată doar temeritatea intenției, pe care o dorim așezată într-un context favorabil. Înțeleg prin context favorabil asigurarea, pentru încă tînărul dirijor, a unui loc de desfășurare permanentă a capacităților și talentului său, fără de care nu este de închipuit dezvoltarea, înnobilarea plină de profunzime. Paginile finalului simfoniei, wagneriene întîi de toate, amintind fantasticul cavaler Lohengrin, urmărit îndeaproape de legendara dragoste a Elsei, ne-au făcut să visăm, să sperăm, premisele existente parcă luminînd biruința meritată.

Anton DOGARU

Ars Nova

Întîlnind din nou, la Radioteleviziune, formația „Ars nova" din Cluj-Napoca și pe animatorul și dirijorul ei, compozitorul Cornel Țăranu, am regăsit înaltul său profesionalism, un demers interpretativ direcționat nu paralel cu partitura ci perpendicular pe ea, către luminarea esențelor. De altfel, Cornel Țăranu este și un redutabil analist al partiturilor moderne și prezența sa în fruntea formației implică statutul de ordine și pătrundere ce reglează apariția sa scenică. Așa stînd lucrurile, membrii „Ars novei" și dirijorul ei au darul de a-și forma, și de a ne forma și nouă, o imagine finită a lucrării, văzută în articulația mereu vie dintre detaliu și întreg, secret ce se explică practic prin aceea că descoperă nodul, centrul de greutate al piesei, pîrghia pe care trebuie să apese pentru a clarifica eșafodajul sonor, adesea de o remarcabilă complexitate. Astfel, timbrul instrumentelor se unifică, vivifiindu-se, intenția interpretativă scînteiază în toți, asemenea. Și tot astfel

s-a format, în practică, personalitatea ansamblului — francheţea ritmică şi timbrală, contururile nete ale frazelor, tensiunea şi spiritul pozitiv, totodată, al interpretării.

Repertoriul, fără a fi exclusivist, are totuşi marca formaţiei, şi vedem ca emblematică deschiderea concertului cu *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga* de Sigismund Toduţă, în interpretarea nuanţată, subtilă, a basului Iulian Jurja şi a pianistei Ninuca Oşanu-Pop. În partitura recentă a maestrului clujean exerciţiul stilistic îndelungat, responsabilitatea voinţei de perfecţiune, generalitatea abordării fac ca versurile şi muzica să nu comunice doar superficial ori să se concureze pleonastic. Substratul poetic este mai întîi bine asimilat, *apropriat*, apoi muzica adecvată vine să se cunune cu versul. Rezultă un recitativ interiorizat, nespectaculos, condus impecabil într-un spaţiu limitat, dar cu acuitate nuanţat. Curajul acestei muzici suficiente sieşi, ce nu mai dă socoteală de timp şi mode ci numai de tăriile de spirit investite, se acoperă în plierea de adîncime a discursurilor paralele. Consistenţa este semnul elanului firesc al certitudinii strict muzicale, sprijinită de tranziţiile armonice de o exemplară organicitate şi densitate a sensului.

Scoasă acum la lumină, completată cu devoţiune de Cornel Ţăranu, pe linia schiţelor lăsate de compozitor, partitura *Concertului pentru flaut şi coarde*, datînd de vreo doisprezece ani, legitimează pe deplin personalitatea componistică a prematur dispărutului Mihai Moldovan. Verva neobositului creator se exercita atunci în două direcţii ce ar părea, la prima vedere, că se exclud reciproc : melodismul şi teatralitatea. O regie măiestrită a pauzelor, un studiu virtuoz al sonurilor singulare (preludiu la marele proiect de teatru muzical nerealizat integral — *Bătrînul şi marea*) se contrapunctează cu imagistica melodică a solistului (admirabil Gavril Costea) ale cărui registre căutate, contururi mereu avute în vedere, mărturisesc acelaşi tip de gîndire teatrală în sinteză cu cantilena ce se atribuie instrumentului prin tradiţie. Flautul solist pare un personaj monologînd într-un peisaj sonor desenat în tuşe infailibile, este aici chiar un fel de „taşism muzical", o dezvoltare din decupaj şi nu din conflicte interioare, o muzică a veşnicului prezent care se amplifică în manieră aditivă (după model stravinskian).

Recitindu-i pe Arghezi şi Blaga aduc la zi imaginea muzicianului şi parcă sînt complementare. Elanului inspiraţiei unice îi răspunde premeditarea perifrazei blagiene, una din lucrările despre care, aflîndu-mă în apropierea compozitorului, ştiu cît de mult a făurit-o, a testat-o, dîndu-i în cele din urmă turnura definitivă. Şi această turnură aliniază insolitul şi liricul, suprarealismul cu imagismul vibrant, aici stă arta compozitorului de a ajunge progresiv la înălţarea versurilor poetului transilvan, versuri ce apar ca o cucerire, ca selectîndu-se din magma interjecţională a debutului. Numai un interpret de inteligenţa şi disponibilitatea baritonului Ion Budoiu poate găsi trăsătura de unire între doi poli stilistici atît de îndepărtaţi.

Două partituri recente ale lui Cornel Ţăranu au încheiat acest concert de înaltă ţinută. *Prolegomene II* divulgă tot o muzică de abordare progresivă, transformaţională, ţinta cuceririi fiind aici intramuzicală, o anumită scriitură de sorginte enesciană (piesa este şi o participare creatoare la sărbătorirea marelui compozitor). Tensiunea auzitului şi ne-auzitului, misterul nuanţelor, alternarea gestului muzical contrastiv cu cel întrepătruns, sînt semnele virtuozităţii, a rafinamentului şi limpidităţii ce constituie astăzi atributul maturităţii lui Cornel Ţăranu — o poetică a concretului şi a meta-concretului, a expresivului. Două mari tradiţii — tehnica motivică şi sugestia de atmosferă — fuzionează spre a naşte o a treia — declamaţia unisonic-heterofonică, ce trece, mai mult aluziv, pentru a se reîntrupa în sintagmele începutului.

În *Cîntece fără dragoste* (după Nichita Stănescu) autorul izbuteşte o şi mai pretenţioasă transformare — a cîntecului în declamaţia propriu-zisă şi, odată cu aceasta, receptarea senzorială trece în receptare intelectivă (cu acoperire în densitatea ideatică a versurilor dar, în concert, oarecum barată de excesul de strigăt al actorului Anton Tauf). De fapt, discursul se bifurcă : recitativul melodic trece în recitare, iar muzica se adună în solo-ul de trombon (Gheorghe Lungu este un instrumentist de marcă) fără pierdere de tensiune ori vreun hiatus în construcţie.

Costin CAZABAN

Prime audiţii la Dalles

În ultimul timp am început să credem într-o colaborare fericită realizată de către Filarmonica „George Enescu" şi Uniunea compozitorilor. Concertele cu prime audiţii din creaţia compozitorilor români devin din ce în ce mai interesante, mai de calitate. Păcat că încă nu îşi găsesc ecou în rîndul publicului (de vină poate fi lipsa de publicitate !). Păcat că Radioteleviziunea nu încearcă o modalitate de a înregistra aceste concerte care beneficiază, nu rareori, de interpretări de excepţie. Un asemenea concert am audiat de curînd (22 martie) la Sala Dalles, sală ce găzduieşte şi astfel de manifestări, pe lîngă multe altele de genuri diferite, devenită astăzi un „Babilon" al artelor.

Prima piesă din program, *Sonata pentru vioară şi pian pe motive bartokiene* compusă de Ede Terenyi, a beneficiat de o interpretare valoroasă semnată de doi adevăraţi muzicieni : violonistul Petru Csaba şi pianistul Adrian Tomescu. Ei au ştiut să găsească drumul propus de compozitor de la concret la abstract, de la lumea modală, folclorică, ce aminteа de Bartok, la sonorităţi globale, sau să realizeze contrastele melodice, ori caracterul dansant care presupune virtuozitate nu numai pe axa frecvenţelor sunetelor, ci şi în desele schimbări metroritmice. Încheierea, ca o „împăcare", cu sonorităţi profunde, ne-a întărit impresia unei lucrări închegate, de

inspirație și profesionalism, pe care cei doi interpreți au dăruit-o publicului cu toată pasiunea.

De fapt, sub semnul profesionalismului au stat toate compozițiile prezente în program. *Cinci ipostaze pentru violă, oboi și pian* de Dumitru Capoianu presupune o întîlnire ciudată între trei instrumente cu timbruri aparte, dar cărora compozitorul (un maestru în orchestrație !) le-a găsit un numitor comun, respectiv zone de conviețuire în armonie. Am admirat astfel bogăția armonică a primei mișcări, *(Legato espressivo)* ce aducea un suflu romantic reținut, spre impresionism, și drumul continuat în *Ponticello misterioso* unde sonorităților deveneau mai colțuroase tinzînd spre expresionism, tehnica fiind păstrată și în cea de-a treia mișcare, *Pizzicatto scherzoso*, aceasta părăsind în schimb umbra expresionismului în favoarea glumei muzicale gîndită bineînțeles la nivel abstract. *Suoni gemelati*, penultima mișcare, readuce starea armonică de la început lărgind-o însă ca sonoritate, ca, mai apoi, încheierea, *Spiccato giocoso-staccato rustico*, să concluzioneze prin rapeluri din părțile 2 și 3 realizînd un nou contrast la nivelul mișcărilor. O lucrare, cîntată curat de Eugen Popescu-Doreanu — violă, Grigore Cecan — oboi, Luminița Ghencea — pian, ce se înscrie cu siguranță la loc de frunte printre reușitele lui Dumitru Capoianu.

Într-o frumoasă tălmăcire datorată baritonului Iulian Jurja acompaniat de pianista Ninuca Oșanu-Pop am ascultat *Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga* aparținînd compozitorului Sigismund Toduță. Muzica modal diatonică, cu o ușoară tendință spre cromatizare în ultimul lied, era necontrastantă, urmărind o linie melodică unduioasă, fără salturi mari, construită în general pe un mers treptat. Sobrietatea liniilor melodice cît și învelișul lor armonic (predominînd armonia de cvinte) trimiteau la muzici vechi, cu tente medievale. Mișcarea lentă și gravitatea celor trei lieduri creau o atmosferă specifică universului poetic blagian reclamînd o muzică interiorizată, profundă.

Fără îndoială, o certă realizare este și *Cvartetul de coarde nr. 3* de Pascal Bentoiu. Fericit este compozitorul care își poate asculta lucrările în interpretări de excepție ! În cazul nostru, Cvartetul „Voces" din Iași a demonstrat cum trebuie interpretată muzica scrisă de contemporani, muzică ignorată de către mulți interpreți, unii chiar de marcă, ce consideră că nu se pot realiza prin ea. Este o falsă impresie ! Exemplu îl constituie acest Cvartet „Voces" care a obținut un real succes interpretînd muzică contemporană. Revenind la lucrarea lui Pascal Bentoiu, semnalăm o estetică interesantă pe care autorul o sondează se pare de multă vreme ajungînd astăzi la rezultate deosebite : transpunerea muzicală a ceea ce înseamnă senzație, intuiție, sentiment și rațiune printr-un „joc deliberat" a fiecăreia în parte. Pentru *Cvartetul nr. 3*, Pascal Bentoiu a ales senzația. Structurat pe trei mișcări, compozitorul a urmărit un traseu de tipul energie-stare meditativă trecînd de la forță (în *Quasi moderato energico*), printr-un filtru ce presupunea un joc al efectelor în *piano (Quasi presto)*, la o melodică interiorizată (în *Lento*), la o implozie a melodiei ce creează starea finală subliniată de cîntul violoncelului. Găsim în *Cvartetul* lui Pascal Bentoiu lumi sonore contrastante definite între *viguros* și *diafan*, lumi extreme ce se adună spre aceeași armonie modală ce domină lucrarea. *Cvartetul nr. 3* vine să întărească puterea expresiei în opus-urile compozitorului.

Tot „Voces" a interpretat și *Cvartetul de coarde nr. 3* de Vasile Spătărelu. Aceiași instrumentiști de înaltă ținută artistică ne-au dezvăluit o altă lucrare de valoare. *Cvartetul* bazat pe structuri modale mici pleacă de la un *adagio expresiv* — ce constituie introducerea pentru *allegro-ul* sonor și dinamic în care se remarcă o interesantă scriitură de cvartet. Trecînd printr-o parte mediană cu rol coloristic (prestissimo) lucrarea ajunge la o muzică concentrată, de un dramatism ce pendula între interiorizare și debordanță. Revenirea la atmosfera *adagio*-ului a încheiat un opus realizat componistic și un concert de calitate bine comentat de către compozitorul Theodor Drăgulescu.

Horia ȘURIANU

Festival Franz Schubert

Interesant — și dificil totodată — este întotdeauna un program Schubert. Interesant pentru că din perindarea în fața publicului a diferitelor lucrări se desprind invariabil, și treptat în același timp, liniile de forță ale melosului schubertian ; dificil pentru că contrastele sau cotirile de direcție în creația genialului vienez sînt puține iar dincolo de o anumită limită de timp — apropiindu-se uneori vertiginos prin (de)serviciile unor interpreți simplificînd nefertil și neinspirat actul de creație inerpretativă — tot ceea ce constituie grație în melodica schubertiană se risipește în plictis iar ceea ce marchează rafinat întregul se diluează în planuri și suprafețe prea grosiere pentru a suporta cvasiinsesizabile diferențieri, rafinamentului în forma lui aleasă și semnificativă totodată.

Am ascultat, în sala de concerte a Radioteleviziunii, un reușit program Schubert susținut de orchestra „Quodlibet musicum" sub inteligenta baghetă a marelui instrumentist — și acum, iată, competent șef de orchestră — care este Aurelian-Octav Popa. În deschiderea programului — *Uvertura „Rosamunda"*, capodoperă a unei lirici atît de expresive, începînd însă cu negrăită naturalețe în tiparele tradiționale ale sonatei, suportînd cu firească adecvare tot ceea ce poartă amprenta armoniei și echilibrului atunci cînd este vorba de rotunjimea formei, de coeziunea întregului, lucrare îngemănînd atît de fericit spontaneitatea expresivă de sorginte romantică cu mai severele canoane ale muzicii unei epoci deja înce-

pînd să fie considerată revolută. Aceleași lucruri se pot spune și despre *Sonata „Arpeggione"*, prezentată într-o variantă pentru clarinet și orchestră (orchestrația aparține lui Aurelian-Octav Popa), piesă unde, în plus, geniul schubertian adaugă subtile „culisări" față de un prezumtiv prim-plan al atenției, culisări unde planurile care se perindă alternativ, însă inegal, sînt cantilenele intonate de clarinet și cele (de multe ori) preluate de întregul orchestral.

Liedurile *Fata și moartea* și *Regele ielelor* au prilejuit o interesantă întîlnire a publicului bucureștean cu o valoroasă voce, promițînd certe și de perspectivă împliniri — vocea basului Teodor Ciurdea. Și într-adevăr, Teodor Ciurdea este posesor al unei rotunde voci, voce de amploare și plăcută timbralitate, voce de penetranță, putînd suporta cu ușurință plierile impuse de cele mai pretențioase partituri moderne. Pasul următor — pas venind firesc, de la sine, fără eforturi împinse spre maxim sau reorientări în tehnica vocii — va fi indubitabil cel de ușoară cizelare, de obișnuire treptată nu atît cu dificultățile unui pretențios repertoriu ci cu scena, cu rolurile mari și de amploare, cu piesele lungi, grele, pretențioase și, cîteodată, scrise nu într-o manieră vocală de cea mai autentică măiestrie.

Am ascultat, în partea a doua, *Simfonia a III-a în Re Major*. Iată deja aici orchestra, condusă de admirabilul ei animator și dirijor, abordînd o piesă de rezistență și amploare, o lucrare de pretenții și împlinire, confirmare repertorială. Cu excepția unor puține locuri unde „subțirimea" obiectivă a ansamblului orchestral era evidentă, am putut asculta însă o interpretare mai mult decît „dusă la capăt, la bun sfîrșit", o interpretare reușită. (Excelente momentele din final, *Presto vivace*, de „confortabile" sonorități pline, întregi, rotunde sau plierile cvasidansante din partea a III-a, *Menuetto*, impulsionate rafinat-capricios de bagheta dirijorului). Scriind despre arta dirijorală a lui Aurelian-Octav Popa, trebuie afirmat de la bun început că forța dirijorală incontestabilă rezidă în sobrietatea, în maturitatea, am zice, gestului dirijoral. Și într-adevăr, nimic nu este mai străin de natura dirijorală a lui Aurelian-Octav Popa decît gestul grandilocvent, neeficient, frizînd de foarte aproape gustul îndoielnic, concesiv. Iar rezultatele sînt aici evidente, confirmînd (și) de această dată un dirijor-muzician de autentică artă, un șef de orchestră punînd deasupra tuturor ceea ce am putea (superficial însă) cuprinde în cuvintele „adevărata natură a muzicii", respingînd deci — repetăm subliniat — tot ceea ce ține de nejustificat spectacol, de îndoielnică exhibiție.

Viorel CREȚU

Întîlniri cu compozitorii

În luna martie, timp de 5 zile, s-a desfășurat la Inspectoratul general al muzicilor militare o convocare de pregătire de specialitate a ofițerilor șefi de muzică din întreaga țară. Desfășurată sub semnul unei puternice angajări a întregului personal al muzicilor militare pentru traducerea în viață, la un nivel calitativ superior, a sarcinilor puse în fața armatei de către conducerea de partid și de stat, această convocare a constituit un prilej bun de analiză exigentă a muncii desfășurate pînă în prezent, precum și de informare și direcționare a activității viitoare.

Între manifestările și activitățile cu caracter muzical propriu-zis, se înscriu și cîteva momente mai aparte, legate îndeosebi de unele întîlniri ale participanților cu diverse colective de compozitori, dirijori și muzicologi.

Prima dintre acestea, desfășurată în maniera unui cenaclu, a constituit-o întîlnirea cu majoritatea membrilor biroului de muzică de fanfară. Legată direct, prin specific, de preocupările participanților, această întîlnire s-a constituit ca o veritabilă ședință de lucru în cadrul căreia au fost prezentate (pe bandă magnetică) unele dintre cele mai recente și mai reprezentative creații ale membrilor acestei secții, mare parte din ei ofițeri activi sau foști ofițeri șefi de muzică militară, de la cei mai virstnici pînă la cei din cea mai înără generație.

Legată direct de preocupările creatoare pe tărîmul muzicii de fanfară ale unor ofițeri de muzică, a avut loc și o audiție de lucrări originale, aranjamente muzicale și orchestrații (exemplificate cu formații de fanfară), precum și discuții și concluzii pe marginea acestora.

O a doua manifestare, deosebit de interesantă și atractivă prin conținutul și nivelul expunerilor, a constituit-o întîlnirea cu compozitorii Ștefan Niculescu și Pascal Bentoiu, realizînd un succint panoramic al creației simfonice contemporane, al curentelor și aspectelor mai particulare din acest domeniu, insistînd pe folosirea unor modalități noi de expresie, a unor mijloace electronice alături de formațiile orchestrale obișnuite. Pe baza unor exemplificări inedite, compozitorul Ștefan Niculescu a reliefat liniile de tangență ale modalismului propriu muzicii românești cu cele ale structurilor orientale îndeosebi, subliniindu-se preocupările unor compozitori români de valorificare a bogatelor resurse ale acestora. La rîndul său, cu erudiția și competența ce-l caracterizează, compozitorul Pascal Bentoiu a descris un arc al evoluției muzicii de operă de la începuturi și pînă azi, subiniind principalele curente, momente și orienări ce au intersectat-o, cei mai de frunte reprezentanți ai ei. Un accent aparte a fost pus pe locul operei române în contextul muzicii universale, pe principalele realizări din trecut și de azi, culminînd cu *Oedip*-ul enescian. Expunerea a fost însoțită de importante exemplificări pe bandă

ale unor pagini reprezentative din creația de operă românească contemporană.

La a treia întîlnire a participat un numeros grup de compozitori de muzică corală, ușoară, dirijori și muzicologi, condus de Laurențiu Profeta, secretar al Uniunii compozitorilor și din care au făcut parte Irina Odăgescu-Țuțuianu, Mircea Neagu, Constantin Romașcanu, Vinicius Grefiens, Florentin Delmar, Ion Șerfezi. S-au audiat creații corale dintre cele mai recente, îndeosebi axate pe tema luptei pentru pace, precum și alte cîntece recomandate a fi introduse în repertoriul formațiilor corale ostășești. De asemeni, în cuvîntul lor, compozitorii au făcut referiri la modul excelent în care s-au prezentat corurile ostășești în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", apreciind grija pentru creația corală muzicală patriotică și ostășească, pentru educarea militarilor prin intermediul cîntecului, acordată de conducerea Ministerului Apărării Naționale, pentru instituirea și permanentizarea Festivalului cîntecului ostășesc „Te apăr și te cînt, patria mea", ajuns la cea de a V-a ediție.

S-au făcut recomandări și s-au dat îndrumări de alcătuire a repertoriilor corale, de instruire a corurilor, accentuîndu-se grija dirijorilor pentru calitatea interpretării artistice, pentru frazare, dicțiune etc. S-a răspuns, deasemeni, unor întrebări adresate de participanți și s-au făcut multe precizări privind desfășurarea Festivalului Național „Cîntarea României", a participării armatei la aceasta. În încheierea întîlnirii s-au oferit din partea Uniunii compozitorilor tipărituri, culegeri și albume de cîntece, lucrări mai recente ale compozitorilor noștri pentru a fi valorificate în cadrul programelor artistice ostășești.

Tot în cadrul acestei convocări, pe lîngă unele activități de strictă specialitate, au mai fost programate o seamă de manifestări inedite, avînd darul de a adînci latura practic-aplicativă, de a lărgi schimbul de experiență și opinii. Astfel, au fost prezentate succesiv diverse tipuri de fanfare, în alcătuiri diferite, cu repertorii specifice și cu posibilități multiple de lărgire a gamei expresive și a mijloacelor de expresie prin susținerea unor programe cu conținut variat : lucrări specifice de fanfară, de muzică ușoară, populară, camerală și corală. Prin bogăția programelor și a nivelului calitativ interpretativ al acestora s-au remarcat formațiile conduse de locotenenți-coloneii Alexandru Turcu, Gheorghe Crețu, căpitanul Tudor Chiva și locotenentul-major Ionel Croitoru, precum și microspectacolul prezentat de formația de estradă a Casei Armatei din Pitești, laureată a ultimei ediții a Festivalului național „Cîntarea României" dirijată de căpitanul Traian Andreescu.

Prin bogăția sa tematică, prin organizarea desăvîrșită și prin caracterul său accentuat aplicativ, practic, convocarea ofițerilor șefi de muzică din armată s-a constituit într-un bun prilej de mobilizare a întregului personal al muzicilor militare la intensificarea activității educative prin intermediul muzicii în cadrul unităților militare și la Casele Armatei, pentru ridicarea acesteia pe noi trepte calitative, pentru obținerea unor noi și importante succese în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României".

Ion PELEARCĂ

Aldo Rodriguez—chitară

Ascensiunea extraordinară a chitarei clasice în ultimii treizeci de ani constituie rezultatul firesc al unui proces, al cărui ferment l-a constituit demersul marelui chitarist spaniol Andrès Segovia, astăzi în vîrstă de 88 de ani, în favoarea creării unei noi literaturi pentru instrumentul său. Lista compozitorilor de prestigiu mondial care au răspuns inițiativei sale este impresionantă ; ea cuprinde nume ca acelea ale lui De Falla, Schönberg, Webern, Krenek, Ibert, Milhaud, Roussel, Françaix, Frank Martin, Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco, iar mai aproape de vremea noastră, dind urmare altor inițiative, Britten, Henze și mulți alții. Pe de altă parte, prin cursurile de măiestrie ținute anual la Siena, Santiago de Compostela și Geneva, același Segovia a contribuit în mod hotărîtor la apariția unor noi generații de virtuozi ai chitarei, în fruntea cărora se situează astăzi John Williams, Julian Bream, Karl Scheit, Konrad Ragossnig, Narciso Yepes, Siegfried Behrend. Alături de aceștia, s-a creat o valoroasă școală de chitariști în Cuba, stimulată de personalitatea lui Leo Brouwer, virtuoz al instrumentului dar și compozitor de lucrări simfonice, vocal-simfonice, electronice și camerale, dintre care multe pentru chitară. Unul dintre reprezentanții tineri ai acestei școli, Aldo Rodriguez, a susținut un interesant recital în sala Ateneului.

Ca și Leo Brouwer la recitalul său bucureștean din septembrie anul trecut, Aldo Rodriguez și-a început programul cu o pagină de Bach *(Preludiu și fugă în mi minor)*, pe care a parcurs-o cu o deplină claritate în expunerea și suprapunerea liniilor melodice. Au urmat două lucrări ale mexicanului Manuel Ponce, *Variațiuni pe o temă de Mozart* și *Temă cu variațiuni și final*, vădind abilitatea compozitorului în desfășurarea travaliului variațional, de natură decorativă, clasică, în prima piesă, de o remarcabilă diversitate de caracter în cea de-a doua, ambele lucrări fiind prezentate cu o superioară disciplină instrumentală. În continuare, Aldo Rodriguez s-a afirmat în dubla calitate de interpret și de compozitor, piesa sa *Cîntec și dans* impunîndu-se prin prospețimea inspirației — pe alocuri cu aluzii folclorice —, agrementată în unele momente de lovituri cu palma în cutia chitarei, cu sugestive efecte de percuție.

Trei lucrări ale programului ne erau cunoscute din alte recitaluri anterioare de chitară : *La Catedral* a indianului american Augustin Barrios Mangore, cu ambianța sa de reculegere, urmată de o dezlănțuire de vitalitate, și *Elogio de la danza* de Leo Brouwer, o succesiune de scurte momente, rapid evaporate, fiecare în altă atmosferă timbrală și ritmică, au fost incluse în programul chitaristului american de

ascendență tătărească Turan-Mîrza Kamal din 1978, iar *Canticum*, tot de Leo Brouwer, o piesă de mari dificultăți tehnice, excelent rezolvate de Aldo Rodriguez, a figurat în recitalul autorului din toamna trecută. Unul din momentele cele mai realizate ale serii a fost prilejuit de *Studiile nr. 11 și 12* ale brazilianului Heitor Villa-Lobos, ultimele două din ciclul de *12 Studii* compuse în 1929, pe care Segovia le asemuia — ca importanță în contextul literaturii chitarei — cu *Studiile* lui Chopin în literatura pianului. În interpretarea lui Rodriguez, aceste mici bijuterii chitaristice și-au dezvăluit din plin extraordinara fantezie ritmică, ce le animă de la un capăt la celălalt.

Norbert Düchtel — orgă

Pentru recitalul său susținut la orga Ateneului Român, vest-germanul Norbert Düchtel a stabilit un program semnificativ, marcînd cele două culmi ale muzicii de orgă din epoca Barocului (Bach) și din secolul al XIX-lea (Franck).

De la început, Norbert Düchtel a atacat furtunos *Preludiul și fuga în do minor BWV 546*, menținînd tot timpul Preludiului atît manualele, cît și pedalierul în *fortissimo*, pentru a parcurge cele 6 secțiuni simetrice de cîte 24 de măsuri fiecare, începute și încheiate cu o ritornelă. Fuga pe 5 voci, bazată pe un șir de arpegii, s-a desfășurat apoi ca o afirmație senină, rapidă, cu o sonoritate identică de la început pînă la sfîrșit. Impresia de ansamblu a fost că Preludiul, în loc de a constitui o prefață a Fugii, a devenit centrul de greutate al dipticului bachian. Au urmat apoi *Trei corale* transcrise pentru orgă de către Gerhard Weinberger după *Cantatele BWV 22 în Si bemol major, BWV 166 în do minor* și *BWV 180 în Fa major*, o practică încetățenită de multă vreme, dat fiind că Bach gîndea cantatele sale într-o manieră organistică. De această dată, ambianța a fost total diferită : o registrație discretă, foarte variată, bazată pe timbre argintii penetrante, cu folosirea atît a manualelor, cît și a pedalierului în *piano*. O registrație asemănătoare a folosit-o Norbert Düchtel și în *Pastorala BWV 590*, începînd cu secțiunea principală, în ritm balansat de 12/8 cu lungi puncte de orgă, amintind de Sicilianele lui Frescobaldi și Corelli. Dintre următoarele trei părți ale acestei mici suite, ultima — vioaie, în măsura de 6/8 — pare a anunța *Concertul brandenburgic nr. 3*. Sugerînd caracterul pastoral prin folosirea unor registre de flaut, oboi, corn englez, în tente fine, clar diferențiate de la o secțiune la alta, Düchtel a ridicat intensitatea la *forte* doar în ultima parte dar totul fără a folosi pedalierul. Ultima lucrare a părții de program dedicată lui Bach a fost *Preludiul și fuga în si minor BWV 544*, în care — din nou — organistul a imprimat Preludiului caracterul „grandioso" cu mult pedalier în *fortissimo*, deși tema de generoasă inspirație melodică împrumută piesei mai degrabă un caracter de arie. Fuga a apărut apoi clar construită, bine etajată, fără exagerări de sonoritate, dar și fără sublinierea punctului culminant care o conchide.

Tehnica digitală de mare precizie și ritmica clară, remarcate în lucrările bachiene, aveau să fie valorificate din plin în muzica lui César Franck, o sinteză a artei lui Bach și Beethoven, într-un limbaj armonic foarte personal. Să nu uităm că orga barocă a lui Bach, cu posibilitățile ei restrînse, nu mai satisfăcea într-un secol crescut — din punct de vedere muzical — la școala bogățiilor expresive ale simfoniei beethoveniene. De aceea, prima orgă romantică, creată de constructorul francez Cavaillé-Coll în 1841 avînd în față un ideal simfonic, a determinat curînd apariția unui maestru, în persoana lui César Franck. Ceea ce a interpretat Norbert Düchtel din opera organistică franckiană, *Grande pièce symphonique op. 17*, este — după cum o indică și titlul — o veritabilă simfonie, în ciuda divizării sale în 6 părți, care pot fi în realitate considerate drept 3, cu cîte două secțiuni fiecare. Principiul ciclic — caracteristic pentru creația lui Franck și preluat, de altfel, din *Simfonia a IX-a* de Beethoven — este și aci aplicat, prin reluarea în Final a tuturor temelor de la începutul lucrării.

Folosind toate cele trei manuale și pedalierul, Norbert Düchtel a obținut aci o adevărată demonstrație de virtuozitate, recurgînd în unele secțiuni ale lucrării exclusiv la pedalier, cu o remarcabilă tehnică a picioarelor. O evidențiere specială comportă secțiunea *Andante*, realizată în *ppp*, cu o sonoritate vătuită, ca un fel de penumbră sonoră, într-o puritate stilistică amintind de Bach, pentru ca finalul, *Allegro non troppo e maestoso*, să îmbrace apoi caracterul unei grandioase jubilații.

Eva Osinska — pian

Distinsă cu premii la concursurile internaționale de la Napoli și Jaen, apărînd în concerte cu orchestrele „Suisse Romande" din Geneva, „Filarmonicii" din Varșovia, „Națională" din Mexic și avînd discuri realizate în Franța și Polonia, pianista Eva Osinska ne-a oferit la Ateneul Român un recital Chopin de factură foarte variată, incluzînd piese de genurile cele mai diverse : impromptu, vals, scherzo, nocturnă, mazurcă, poloneză. Abordarea unui program de o asemenea diversitate, atractiv desigur pentru public, cere însă interpretului o largă disponibilitate de adaptare la cerințele specifice ale fiecărui gen, dincolo de încadrarea în ansamblul atît de caracteristic al stilului chopinian, cu *rubato*-ul său specific, deschis tot atîtor interpretări cîți interpreți includ muzica lui Chopin în repertoriile lor.

În deschiderea programului, *Impromptu-urile nr. 2 în Fa diez major op. 36* și *nr. 3 în Sol bemol major* op. *51* au fost prezentate cu tot caracterul lor liber și improvizatoric, deși cu unele salturi de intensitate, care s-au integrat abia în *Impromptu-ul nr. 4 în do diez minor* op. *66* (*„Fantezia-Impromptu"*) în subtila fluență melodico-armonică chopiniană. *Valsul nr. 1 în Mi bemol major op. 18* a avut apoi elan, strălucire, cursivitate, dar i-au lipsit farmecul și eleganța pianistică, unele arabescuri și fioriturile fiind articulate prea categoric față de caracterul acestei piese, de o mișcare foarte liberă. Au urmat *Scherzo-urile nr. 1*

în si minor op. 20 și *nr. 2 în si bemol minor op. 31*, dintre care — în mod paradoxal — primul, cel mai pretențios sub raportul virtuozității pianistice dintre cele patru Scherzo-uri chopiniene, a fost parcurs cu dezinvoltură și ușurință, în timp ce la cel de-al doilea, interpreta s-a aflat, în mai multe rînduri, în dificultate din punct de vedere tehnic.

O dată cu *Nocturna nr. 14 în fa diez minor op. 48 nr. 2*, Eva Osinska a intrat într-un domeniu care ridică probleme sub raportul concepției interpretative, știut fiind că aceste pagini conțin un parfum foarte volatil, difuz, ceea ce impune pianistului să îmbine intuiția poetică și elocința fără emfază cu o reverie romantică fără sentimentalism, să concilieze plenitudinea armonică a mîinii stîngi cu libera expansiune melodică a mîinii drepte. Pentru o pianistă viguroasă ca Eva Osinska, dezlănțuită în pasajele de *forte* și *fortissimo*, parcurgerea Nocturnei într-o sonoritate mergînd de la *pianissimo* la cel mult *mezzoforte*, pe lîngă încadrarea în subtila problematică a acestui gen, a reprezentat o dificultate peste care n-a reușit să treacă în chip pe deplin convingător.

Mult mai aproape de posibilitățile sale și de înclinațiile sale naturale s-au aflat cele trei *Mazurci — nr. 15 în Do major op. 24 nr. 2, nr. 40 în fa minor op. 63 nr. 2* și *nr. 46 în Do major op. 68 nr. 1* — cărora a știut să le redea seducția ritmică, alura capricioasă sau cavalerească, elegiacă sau luminoasă, plină de bucurie a vieții. O pagină chopiniană celebră, *Andante spianato și Marea poloneză briliantă în Mi bemol major op. 22*, a încheiat recitalul. Aci, Eva Osinska s-a aflat din nou la largul ei, mai ales în italianizanta Poloneză, pe care a relizat-o cu un „brio" de mare vitalitate, dînd piesei un caracter deopotrivă nervos și robust.

Edgar ELIAN

Consortium Violae

Formația camerală Consortium Violae nu se află la prima ieșire în public, totuși o readucere în planul prezentului și atenției a cîtorva date biografice și „programatice" e bine venită pentru a defini clar momentul pe care îl reprezintă, punctat într-un imaginat grafic evolutiv, recentul concert susținut în Studioul T8 al Radioteleviziunii. Începînd cu februarie '81 cînd formația debutează în viața concertistică a capitalei, Consortium Violae materializează sonor, în cîteva concerte, o apropiere — dorită cît mai profundă și fidelă ideii de *stil*, de *autentic* — față de un repertoriu (desigur, nu surprinzător, dar) tentant ca obiect al istoriei muzicii și al culturii în general și — mai mult — necesar ca reper interior individual (din punctul de vedere al auditorului). Spațiul muzical definit ca zonă de preocupare interpretativă a formației este delimitat destul de ferm de cifre indicînd secolele (XII—XVIII — repere grăitoare pentru cultura muzicală occidentală) și de fenomene componistice precum „creația trubadurească" și „barocul muzical" (de)limitări care cuprind în acest extrem de bogat nuanțat arc temporal atîtea închegări artistice încă nerostite...

Ideală ar fi fost o *rostire* aidoma celor pe care arheologia muzicală și muzicologia ne ajută să ni le imaginăm — ispititoare plăsmuiri ale mașinii timpului ! aflîndu-și uneori o excepțională *realitate* în prezent (...„Fistulatores et tubicinatores Varsovienses"...). Lipsa instrumentelor autentice — viole da gamba, alto și tenor — a fost un impediment al începutului, depășit prin căutarea în arsenalul timbral al violelor moderne a acelor sonorități cît mai apropiate de etalonul istoric. Neavînd mijloace pentru *reproducerea* originalului, Consortium Violae și-a îndreptat eforturile în sensul unei *reconstituiri* deschise, cît mai viabile.

Programul recentului concert a confirmat opțiunea programatică (mărturisită la un început de drum) pentru acele momente din evoluția creației muzicale „bîntuite" de spiritul înnoitor, aflat în continuă dar inegală mișcare... După popasuri concertante în literatura muzicală franco-flamandă sau în cea engleză veche, graficul imaginat în debutul acestor rînduri a înregistrat de astă dată trei *momente înnoitoare*, în epoca lor, pentru arta sunetelor.

Cele șase „Scherzi musicali" de Claudio Monteverdi apăreau în Veneția anului 1607 într-o colecție de astfel de „glume" muzicale, cu precizarea ansamblului : trei voci solo, două violine da braccio, bas continuu — formulă ale cărei elemente puteau oricînd fi substituite cu instrumente apropiate ca diapazon. Muzica Renașterii nu s-ar fi putut plînge de o prea mare exigență timbrală ! Această deschidere spre o cît mai variată formulare orchestrală a lucrărilor muzicale (desigur, avînd în vedere o anume compatibilitate cu caracterul și gradul de dificultate al piesei) a favorizat o largă răspîndire a muzicii, fenomen ce consuna perfect cu spiritul umanismului renascentist. Formula instrumentală pe care Consortium Violae a ales-o pentru piesele monteverdiene — trei viole, două violoncele, Blockflöte, clavecin și voce (nu întîmplător vocea Emiliei Petrescu a cărei cristalină și lineară emisie pare a fi în contextul de *reconstituire* — „o piesă originală" !) s-a înscris în limitele compatibilității timbrale și de caracter (amintite mai sus), subliniind prin acuratețe, simplicitate, transparență, ceea ce Monteverdi aducea *nou* (și prin aceste „scherzi") în muzica proaspăt începutului secol XVII : balansul între polifonie și omofonie, între moduri și tonalitate, cu cîștigul de cauză al celor din urmă.

Din creația multiplu-înnoitorului Johann Sebastian Bach, Consortium Violae a interpretat *sinfoniile* din cîteva cantate, alese — dincolo de adecvarea ansamblului la cerințele partiturii — și pentru aspectul lor *înnoitor*, de îmbogățire (jucînd rolul de uvertură, preludiu sau interludiu) a lucrărilor prin excelență *vocal*-instrumentale care sînt cantatele bachiene.

Pe firul evoluției *sinfoniei* spre complexul ei statut **final, Consortium Violae** face un alt popas „istoric" — ***Sinfonia burlescă*** de Leopold Mozart. Aflată într-o fază ambiguă, ne-autonomă, *sinfonia* înseamnă la acest reprezentant al „primei școli austriece" însumarea părților dar și Introducerea denumită — pentru a „rotunji" confuzia — pur și simplu *sinfonia !*

Pare ciudată, într-un prim moment, includerea în acest concert de „istorice înnoiri" conținute în volutele culturale ale secolelor XVII—XVIII, a unei piese

care, prin ținuta estetică și viziunea filozofică presupusă în profunzimea acestui demers componistic, ține de momentul contemporan (!) al creației muzicale. Desigur, motivația de tip „programatic" există ; ea rezidă în baza de referință a lucrării *Timp regăsit* de Myriam Marbe, anume : vechi cîntece păstrate în manuscrisele Școlii de la Putna, a cărei majoră semnificație pentru cultura noastră muzicală nu este, credem, suficient cunoscută... Dar dincolo de prezența *concretă* a documentelor muzicale în textul lucrării (documente *înnoitoare* la vremea lor — iată și justificarea „obiectivă" a ieșirii din arcul temporal programatic parcurs !) *Timp regăsit* de Myriam Marbe capătă o valoare excepțională în subtil contrast cu contextul literaturii muzicale de tip „occidental", prin luminarea tot a unor zone modale (interferînd cu lumea netemperată a Răsăritului) din prisma unui *timp natural*, un timp al macro- și microfenomenelor într-o sincronă curgere printr-un, astfel, „palpabil" infinit.

Să-i numim, în încheiere, pe cei care au mers „în căutarea timpului pierdut" (...și „regăsit" !) : Sanda Crăciun, Mirela Ioniță, Emilia Nădejde, Doru Artenie, Robert Dumitrescu, Mihai Sofonea, Iosif Sava (membrii formației) cu concursul sopranei Emilia Petrescu și al compozitorului-dirijor Anatol Vieru — muzicieni de sobră ținută artistică, trăind cu entuziasm și pioșenie experiența reconstituirii vechilor mozaicuri sonore.

Carmen CÂRNECI

Seară de lied

În sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean a avut loc o „Seară de lied" realizată, în colaborare, de către studenții secțiilor canto și acompaniament.

Au cîntat studenții claselor de canto ale profesoarelor Arta Florescu, Maria Hurduc, Georgeta Stoleriu și cei ai claselor de acompaniament ale profesoarelor Marta Joja, Suzana Szöreny, Victoria Ștefănescu și Lidia Sumnevici.

Este o inițiativă nouă și lăudabilă și sperăm că acest recital de lied reprezintă începutul unei serii de asemenea manifestări, dedicate unui gen mai rar abordat în concertele studențești.

Pentru început am ascultat trei lieduri de compozitori români din secolul trecut, pe versuri de Mihai Eminescu : *O, rămîi !*, de George Stephănescu, cîntat de Ruxandra Vodă din anul I, cu o voce frumoasă și un subtil talent dramatic, *De ce nu-mi vii* de Gheorghe Dima și *Ce te legeni, codrule ?* de Gheorghe Scheletti, interpretate cu pasiune de Cristian Caraman, din anul I, o voce căreia anii de studiu abia începuți îi vor aduce desigur maturitate, pe lîngă calitățile evidente de pe acum.

Cei doi au fost acompaniați la pian de Sena Mesici, din anul III, cu sensibilitate, răspunzînd intențiilor artistice ale soliștilor.

Au urmat liedurile *El pano moruno*, *Asturiana* și *Seguidilla murciana* din ciclul *Șapte cîntece populare spaniole* de Manuel de Falla cîntate de Gabriela Bălteanu, din anul V, cu o voce de o calitate deosebită, dar a cărei versiune interpretativă arată un temperament potrivit mai de grabă pentru un alt gen de muzică decît cea spaniolă. La pian, Verona Sasu, din anul II, puțin (prea) reținută, dar cu reale calități pianistice.

Soprana Emilia Oprea-Ciurdea din anul I și pianista Gönül Aptula, din anul II, au interpretat *Cîntecul meu răsună* și *Mama* din ciclul *Cîntece țigănești* de Dvořak, cu multă căldură și armonie de simțire între pian și voce. Am remarcat o voce clară și penetrantă, iar pianista are perspective deosebite în domeniul acompaniamentului, ca și în cel solistic.

Din creația compozitorului Samuel Barber am ascultat liedurile *Ploaia* și *Margarete*, cîntate de Doina Dinu, din anul V cu o voce caldă și o dicțiune clară, cu talent interpretativ și pasiunea comunicării sentimentului. La pian a acompaniat Corina Popa, din anul III, urmărind atent și sensibil solista.

În încheiere, Georgeta Oprea, din anul III, o voce puternică și bine timbrată, mai ales în registrul acut, a cîntat liedurile *Să uiți deodată* de Ceaikovski și *Apele primăverii* de Rahmaninov acompaniată cu virtuozitate la pian de Cristina Stănescu din anul II.

Alături de alte concerte susținute de studenți în sălile Conservatorului bucureștean, ca „Gala Gaudeamus", cu participarea corului „Madrigal", condus de Marin Constantin, conferința compozitorului Aurel Stroe despre muzica secolului XX, urmată de exemplificări, seara de operă *Cosi fan tutte* și cea dedicată operei *Profesorul de muzică* de Pergolesi, ambele în regia maestrului Anghel Ionescu-Arbore și acest recital de lied dovedește că măiestria nu așteaptă numărul anilor.

Oana VELCOVICI

Studioul tînărului interpret

Încercînd o privire de ansamblu asupra noilor generații de interpreți care, actualmente, sînt încă în stadiul de descoperire a marilor valori ale muzicii, am constatat o avalanșă de talente printre elevii Liceului de Artă „George Enescu".

Pentru diversificarea programei de studiu și pentru a-i obișnui pe micii interpreți cu exigențele publicului, profesorii lor, în colaborare cu alte instituții (Muzeul memorial „C.C. și C. I. Nottara" sau Ateneul tineretului), organizează în fiecare săptămînă micro-concerte, pe care le-am dori permanentizate, mod ideal pentru descoperirea marilor reprezentanți de mîine ai artei românești.

Spicuind din agenda de concerte a lunii martie, putem menționa cîteva recitaluri, în care strădania unor inimoși profesori, cum ar fi : Carmen Frățilă, Adriana Pop, Sanda Bancea, Ligia Pop, Dina Stancu, Viorica Ciurilă, Luminița Duca, Dumitru Marinescu, Cornelia Goreaev și alții, s-a materializat în evoluțiile remarcabile ale elevilor lor.

Din marele număr de viitori interpreți ai scenelor noastre de concert este desigur greu să-i numești

pe cei mai buni. De aceea selecția noastră se va rezuma doar la cîteva nume.

Remarcăm astfel trioul alcătuit din Corina Stoian — vioară, Romana Gorga — pian și Alexandru Dumitrache — violoncel toți în clasa a IX-a (prof. Luminița Duca și Dumitru Marinescu), interpretînd *Trio* nr. 12 de Haydn, cu o mențiune specială pentru Al Dumitrache. Violonista Carmen Spack — clasa a IX-a (prof. Laurenția Onose-Păun) a dovedit resurse deosebite și un temperament aparte în interpretarea *Sonatinei* de Paul Constantinescu și a *Ciacconei* de Vitali. Elevă a aceleiași profesoare, violonista Dana Lungu (clasa a X-a) a interpretat cu nerv o *Sarabandă* de J. S. Bach. Percuționistul Cristian Mitrache — clasa a VIII-a (prof. Viorica Ciurilă) a demonstrat, dacă mai era nevoie, că și xilofonul își are farmecul și personalitatea sa, prin interpretarea dată pieselor *Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu și *Căruța poștei* de Grigoraș Dinicu.

Mihaela Marconi — clasa a X-a (prof. Dina Stancu) a fost, de asemenea, o bună interpretă a *Capriciului* de Tudor Ciortea.

O mențiune specială acordăm celor mai mici interpreți, elevi ai inimoasei profesoare Carmen Frățilă, pe care o știm și ca pe o pianistă sensibilă.

Remarcăm, în acest sens, acuratețea și inocența celei mai tinere interprete — Miruna Borcia — clasa I, interpretînd *Miniatură* de Sabin Drăgoi și, împreună cu colega ei „mai experimentată", Georgia Cărăpănceanu — clasa a IV-a, două piese la patru mîini de Valentin Petculescu și Liviu Comes. În ceea ce o privește pe aceasta din urmă, observăm un temperament artistic de perspectivă, relevat în interpretarea piesei *Acasă* de Mihail Jora. Bogdan Vodă — clasa a IV-a a dovedit, la această fragedă virstă, maturitate, atît în interpretare, cît și în modul de abordare a pieselor de Myriam Marbe, *Basm* și *Povestea ceasului.*

Pentru acești copii, pentru talentul și realizările lor, pe de o parte, și pentru strădania profesorilor lor, pe de altă parte, un sincer „bravo !".

Mihaela NICULESCU

Tineri muzicieni pe scenele capitalei

Înscriindu-se pe linia deziderateior majore impuse de formarea personalității multilaterale a copiilor, activitățile concertistice desfășurate de formațiile de elevi ale Liceului de artă „George Enescu" au, pe lîngă scopul de a dezvolta gustul pentru frumos al tinerilor interpreți și pe acela, cu o sferă mult mai largă, de a stimula și promova acea încredere și dorință de exprimare artistică.

O manifestare a avut loc la sala Dalles duminică 14 martie a.c. prilej cu care un grup de elevi de la Liceul de artă „George Enescu" au etalat autentice calități interpretative printr-un repertoriu divers și prin prezența unei game variate de instrumente muzicale.

Seria prezențelor de marcă avea să înceapă chiar cu primul interpret, Călin Provian, elev al profesoarei Gabriela Stepan, micul pianist din clasa a III-a stăpînind alături de tehnica instrumentului și cea a înțelegerii sensului pieselor redate : Kabalevski — *Vis* și *Povestea unui flașnetar*, Silvestri — *Soldații de plumb* din *Suita I.*

Au urmat apoi doi violoniști, apropiați nu numai ca vîrstă dar și ca seriozitate și grad de tălmăcire a pieselor prezentate : Alexandru Ganea, clasa profesoarei Doina Ionescu și Dinu Bilciurescu, clasa profesorului Nicolae Bilciurescu, — un talent a cărui experiență concertistică își spune cuvîntul.

O culoare nu numai vizuală, dar în mod deosebit subliniată de siguranță în execuție și sensibilitate, a adus în cadrul recitalului percuționistul Mircea Negulescu-Badian, clasa profesorului Nicolae Balea. În transcripțiile pentru xilofon ale pieselor *A la turca* de Mozart și *Căruța poștei* de Grigoraș Dinicu, interpretul s-a remarcat printr-o logică subtilă a frazării, o tehnică de o virtuozitate remarcabilă și un simț scenic, calități pe care numai seriozitatea cu care abordează studiul și capacitatea talentului ți le pot da.

Pianista Valentina Sandu, clasa profesor Marta Paladi, ne-a apărut ca o prezență scenică dintre cele mai agreabile, dovedind multă muzicalitate, precizie și luciditate în interpretarea unei *Poloneze* de Frédéric Chopin.

„Cvintetul" excepțiilor a fost în mod armonios completat de prezența în recital a violoncelistului Virgil Oprina, clasa profesor Anca Vartolomei, care, în *Poloneza* de Popper a demonstrat și etalat calități timbrale și tehnice deosebite.

Tot în această serie, a excepțiilor, se poate consemna și prezența pianistului Constantin Sandu, clasa profesor Constantin Nițu, — un talent despre care s-au scris și sînt sigur că se vor mai scrie multe în termenii cei mai elogioși. Interpretul ne-a apărut ca un autentic artist prin complexitatea înțelegerii pieselor, dimensiunile talentului său nativ, dar și prin munca de stăpînire a instrumentului.

Prezențe de marcă în cadrul recitalului au reprezentat și ceilalți interpreți, al căror nume însoțit de cel al îndrumătorilor lor profesionali, merită să fie consemnat : pianiștii Ciprian Smărăndescu, clasa profesoarei Gabriela Enășescu, Luminița Spînu, clasa profesoarei Ligia Pop, Laura Smărăndescu, clasa profesoarei Gabriela Enășescu, Gerard Cademcian, clasa profesoarei Gabriela Stepan, apoi violoniștii Anca Sain — clasa profesoarei Doina Ionescu, Mihaela Smolean, clasa profesorului Carpen Crișan, violista Nicoleta Vlăduț, clasa profesoarei Grete Tartler-Tăbăraș și flautista Mariana Someșan — clasa profesoarei Georgeta Papuc.

Recitalul la care ne referim face parte dintr-un ciclu de manifestări de inițiere muzicală pentru tineret organizat de Universitatea Populară, ciclu coordonat de profesoara de muzică Georgeta Sandu, căreia i se alătură cu entuziasm Magda Lungeanu — șefa serviciului cultural.

Scopul instructiv al activităților susținute de elevii Liceului de Artă „George Enescu" conduși de cadre competente este depășit cu mult de preocupările unei munci pedagogice obișnuite, înscriindu-se în sensurile majore ale dăruirii pentru atragerea conștientă, îndrumarea perseverentă și descoperirea nemărginitelor taine ale muzicii.

Ștefan CARAPANCEANU

Dialogul artelor

„Dialogul artelor" este un titlu cum nu se poate mai firesc pentru manifestările artistice organizate în sălile Muzeului de Artă al R. S. România. Dialog poate să însemne uneori însă și monolog (o formă de dialog unde diferența de calitate între interlocutori este sporită), poate să însemne și discuție cu puține puncte de aderență, poate să însemne, în fine, o excelentă punere de acord, o bine sincronizată potrivire, o întîlnire pe aceeași lungime de undă, ca să ne exprimăm astfel, a celor care vorbesc. Legătura directă față de titlu nu poate fi deci decît aceea că așa cum persoane pot dialoga fructuos sau în zadar, tot așa artele — prin origine, surori — pot fi puse, așezate, potrivite în dialog rău, strîmb, nefiresc, sau dimpotrivă, legătura spirituală se poate așterne în asemenea chip încît totul să se deruleze, totul să se prezinte sub perfecta și naturala formă a consonanței de idei, a cvasiidentității de atitudine, a suprapunerii teritoriilor atît specifice cît și nespecifice în ceea ce se însumă ca teritoriu comun pentru orice artă, pentru orice demers vizînd ființa omenească : conștiința.

Am făcut acest prelungit început pentru a putea circumscrie regimul, semnul sub care urmează să se desfășoare un nou și binevenit ciclu de întîlniri cu publicul artistic, ciclu găzduit, cum am mai spus, în primitoarele săli ale *Muzeului de Artă*, ciclu unde rolul de artă găzduitoare, de muză amfitrion îi revine, oarecum paradoxal, Muzicii, Eutherpei. Inițiativa este mai mult decît binevenită, dacă putem să ne exprimăm astfel, și tot binevenită este ideea de a începe acest ciclu cu o temă închinată universului muzical pe care îl constituie existența enesciană. *Enescu-Bach* s-a numit deci prima manifestare, atît a ciclului *Dialogul artelor* cît și a unui lung șir de similare seri organizate și susținute de Eugen Pricope și de invitații săi. De această dată, invitați au fost violonistul și omul de cultură (ca să folosim exprimarea lui Eugen Pricope) Mihai Constantinescu și foarte tînărul violonist Dan Vornicel, invitați să cînte în fața unui public, încă nenumeros, *Dublul concert în re minor* de Bach, *Sarabanda* din *Partita în re minor* de Bach, admirabil interpretată de Mihai Constantinescu și *Balada pentru vioară* de George Enescu, lucrare cvasi-necunoscută, interpretată cu acea nevinovată știință, cu acea prospețime bine îndrumată pe căile meșteșugului de Dan Vornicel. Substanța serii au constituit-o însă dialogurile Eugen Pricope — Mihai Constantinescu, dialoguri mereu plecînd de la prezențele grandioase ale celor doi titani ai muzicii și atingînd, substanțial de multe ori, idei referitoare la destinul în vreme al muzicii clasicilor, trăsăturile actului interpretativ peren, cu exemplificări pe disc din imprimările, puține, rămase de la Enescu. Greu este să cuprindem în puține cuvinte multele idei care au izvorît inspirat în acea primă seară. De aceea, această scurtă cronică se dorește și o invitație la viitoarele manifestări ale Muzeului de Artă.

Viorel CREȚU

Concert coral

În ultima vreme, Conservatorul de Muzică „C. Porumbescu", prin concertele și conferințele susținute, prin întîlnirile cu dirijorii de cor din capitală, prin „Gala Gaudeamus" inițiată și patronată de Conservator și prin multe alte manifestări artistice s-a impus cu autoritate în atenția specialiștilor și a publicului larg iubitor de muzică.

Conservatorul bucureștean ca și celelalte institute similare din țară, are în vedere receptarea a tot ce este nou în muzica contemporană, dar este și mare păstrător al tradiției muzicii universale în general și a muzicii românești în particular.

Concertul Corului studenților anului IV al Facultății de „Muzică-Compoziție-Muzicologie", se înscrie în contextul imperativelor mai sus exprimate.

An de an asistăm cu emoție la concertul coral al absolvenților. El încheie etapa „cei mai frumoși ani" din viața unui tînăr, anii în care singura grijă este să înveți, să te desăvîrșești ca Om, profesor-cetățean ce are menirea să educe elevii, tinerii patriei noastre în spiritul celor mai nobile idealuri etice și estetice. Împreună cu profesorul Iovan Miclea care le-a predat disciplina „Dirijat-cor-Ansamblu coral" începînd din anul întîi, au dat numeroase concerte, dar cel din seara zilei de 8 martie a fost diferit de toate celelalte. Emoția era cu atît mai adîncă cu cît ei, studenții, se află la o răspîntie care împarte viața în două părți distincte : adolescența cu visurile ei și viața cu problemele ei grave cînd totul trebuie luat în serios. La aceasta se adaugă și relația profesor-student, relație care în învățămîntul artistic se situează pe alte traiectorii decît cele obișnuite, mitul lui Pigmalion — pînă la un anumit punct — susține aceasta.

Programul concertului a cuprins lucrări reprezentative ale polifoniei Renașterii (Palestrina, Lasso, Gesualdo etc.) corul final din *Oda Păcii* de Händel, *Nopți de vis* de Brahms, capodopere ale creației corale românești (*Freamăt de codru* de P. Constantinescu, *Păstorița* de M. Negrea, *Crișana* de S. Drăgoi) alte lucrări de compozitori români situate la aceleași cote înalte : T. Jarda *(Mă luai, luai)*, A. Pașcanu *(Noapte de mai)* V. Grefiens *(Cocorii,* piesă premiată la Concursul internațional de Compoziție de la Tours, ediția 1976) și multe altele.

Au dirijat : Gabriel Dumitrescu, Francisca Lupu, Lucian Bujor, Edmond Mihăescu, Mircea Serian, Monica Buhai, Horia Moarcăș, Tatiana Horumbă, Adina Alexandrescu, Silviana Sandru, Ligia Goia, E. Gorgias, L. Lohan și profesorul lor, Iovan Miclea. Toți studenții-absolvenți au demonstrat că sînt posesori ai unei serioase pregătiri muzicale și dirijorale, că sînt capabili să susțină, să amplifice, să ducă mai departe spre noi victorii mișcarea corală din țara noastră.

Concertul s-a deschis cu lucrarea *Cantus Firmus* scrisă de compozitorul Iovan Miclea special pentru această ocazie festivă și s-a încheiat cu tradiționalul *Gaudeamus igitur.*

Printre spectatori (foarte mulți) se afla conducerea, cadre didactice și studenți ai Conservatorului și studenți ai Universității bucureștene — mai precis corul — împreună cu dirijoarea lor, Ligia Balica, și ea absolventă a Conservatorului nostru.

Așa cum spuneam, concertul coral al absolvenților — seria 1982 — a fost emoționant și s-a înscris pe linia unei tradiții păstrate cu sfințenie. Ce păcat că această frumoasă tradiție fortuit nu se mai poate respecta ; concertul absolvenților din următorul an — 1983 — nu va mai putea avea loc. Cu aproape patru cvartete și acelea incomplete, fără soprane și altiste, nu se poate susține un concert coral onorabil și pentru acest motiv, emoția ce plutea în atmosferă s-a îmbinat cu o tristețe sperăm „remediabilă".

Veturia DIMOFTACHE

Concert de arii, cantonete și serenade

Un adevărat eveniment artistic l-a constituit concertul din 7 februarie a.c., din Sala Ateneului, dat de Orchestra Societății profesorilor de Muzică — Filiala București și Corala „Melos" a Casei Personalului Didactic dirijate de prof. Constantin Popescu. Cele două formații ne-au propus un concert educativ de tip popular, pentru elevii liceelor din capitală, de o factură mai puțin obișnuită, format din arii, cantonete și serenade. O echipă de valoroși soliști vocali au dat întreaga măsură a talentului lor interpretînd pagini nemuritoare din literatura genului.

Mica serenadă (p. I) de Mozart, în deschiderea programului, a evidențiat realele calități de șef de orchestră ale dirijorului Constantin Popescu, sensibil și inteligent muzician.

Celelalte piese — *Menuetul* de Boccherini — precum și susținerea acompaniamentelor lucrărilor solistice, au relevat virtualele potențe artistice ale profesorilor, care, în postură de instrumentiști în orchestră, au schimbat pupitrele din sălile de curs ale școlilor de muzică, cu cele de pe podiumul de concert. Orchestra s-a dovedit a fi un partener valoros în acompaniamentul unei alte creații mozartiene : Aria lui Leporello din opera *Don Giovanni*, interpretată de basul Nicolae Sasu, care a reliefat trăsăturile psihologice ale personajului redat. Trăiri interioare intense am întîlnit în Aria lui Zaccario din Opera *Nabuco* de Verdi, prin flexibilitatea și adaptarea vocii sale într-o cu totul altă ipostază. Atmosfera verdiană de accentuat dramatism a fost reactualizată în concert de Corala „Melos", prin executarea vestitului *Cor al evreilor* din aceeași operă, plin de patos datorită mesajului manifest pe care îl conține muzica. În contrast, fragmentul din *Arleziana* de Bizet a dat posibilitatea corului să pună în valoare coloritul fremătător al ritmului specific folclorului spaniol.

Paulina Ciocmărean Stavrache a adus o notă aparte în volubila și spirituala arie a Serpinei din opera *La Serva Padrona* de Pergolesi. Un alt solist, Ionescu Dafin a reușit să cucerească auditoriul prin execuția aleasă a *Frumosului Rosmarin* de Kreisler. Vocea caldă și timbrată a mezzosopranei Gabriela Drăgușin Diaconescu a imprimat Habanerei din opera *Carmen* de Bizet suflu dramatic și vibrație interioară. O impresie aparte a lăsat-o publicului aria din opera *Xerxes* de Händel, în interpretarea convingătoare a tenorului Ion Fălculete.

Dar cele mai atrăgătoare momente din concert le-au constituit, cum a fost și firesc, cantonetele. Frumusețea și căldura muzicii, născută parcă din peisajul însorit al Italiei, au făcut dintotdeauna ca aceste giuvaere artistice, creații fără vîrstă, să emoționeze deopotrivă toate generațiile.

Lolita de Peccia și *Core'ngrato* de Cardillo au dat posibilitatea solistului Râurel Săndulache să-și pună în valoare calitățile expresive ale vocii sale, după cum piesa *Torna a Sorriento* de Curtis, șlagăr de mare efect la public, în interpretarea tenorului Emil Niculescu, a stîrnit ropote de aplauze. Pe linia unei trăiri artistice intense s-a situat și interpretarea duioasei cantonete *Mama* de Bixio, de către solista Paulina Ciocmărean Stavrache, care, cu finețe și discreție a știut să imprime farmec acestei pagini emoționante din literatura genului. Cuvinte de apreciere avem și despre redarea admirabilă a încă două cantonete celebre : *La Spagnola* de Di Chiara și nu mai puțin cunoscuta *Funiculi, Funicula* de Denza. Ambele au reușit să etaleze însușirile vocale ale tenorului Ion Fălculete, dublate și de o prezență scenică agreabilă.

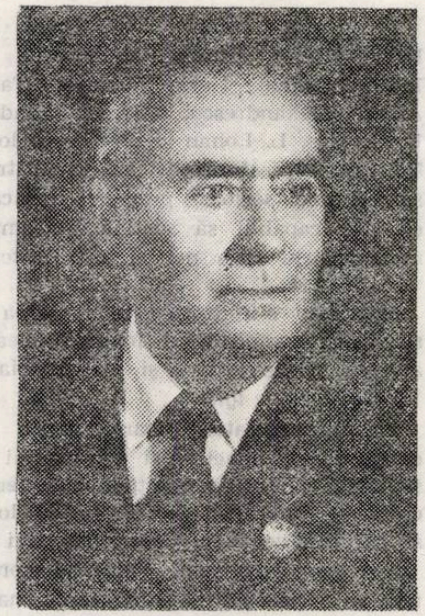
Acompaniamentele la pian susținute de profesorii Camelia Pavlenco, Lucia Ruse și Constantin Georgescu, instrumentiști de apreciabilă finețe și sensibilitate, au devenit în egală măsură parteneri în redarea expresivă a muzicii.

Concertul educativ de arii, cantonete și serenade, veritabil act de cultură, s-a înscris ca o reușită manifestare artistică.

La cererea generală a publicului concertul a fost repetat în zilele de 13 și 14 martie a.c.

Silvian GEORGESCU

George Petrescu



În ziua de 21 ianuarie 1982, Filarmonica de stat Ploiești și Cenaclul muzical „Paul Constantinescu" din localitate, sub auspiciile Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova, au sărbătorit, printr-un concert festiv, pe cunoscutul dirijor și compozitor George Petrescu, cu prilejul împlinirii vîrstei de 75 de ani și șase decenii de rodnică activitate artistică.

Viața și activitatea muzicianului au fost evocate de compozitorul și dirijorul Florin Comișel, președintele Cenaclului muzical „Paul Constantinescu".

Născut la Ploiești la 24.I.1907, într-o familie de muzicieni (părinții — baritonul Constantin E. Petrescu și pianista Eliza Petrescu — activau în diferite trupe de operă și operetă ale companiilor particulare ce străbăteau țara de la un capăt la altul), George Petrescu studiază violoncelul și pianul la Conservatorul „Cornetti" din Craiova, după care urmează cursurile Conservatorului de muzică din București, avînd ca profesori pe Gh. Cucu (teorie-solfegiu), Alfonso Castaldi (armonie și contrapunct), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii) și George Folescu (canto). Printre colegii săi de conservator se numărau muzicienii Paul Constantinescu, Nicolae Buicliu și Achim Stoia.

Manifestînd reale aptitudini și pentru artele plastice, George Petrescu frecventează un timp, chiar în paralel, clasa de pictură de la Școala de Arte Frumoase, la care renunță în favoarea muzicii. În perioada studiilor face parte din prestigioasa corală „Carmen" dirijată de marii muzicieni români D. G. Kiriac și Ioan D. Chirescu.

Stabilit la Craiova — după absolvirea studiilor de specialitate — G. Petrescu activează ca profesor de muzică, dirijor de cor și orchestră, dirijor și director al Filarmonicii de stat „Oltenia" (după 1947), de unde, la 1 octombrie 1952, se transferă ca dirijor la Filarmonica „Gh. Dima" din Brașov, după cîțiva ani preluînd aici și conducerea instituției.

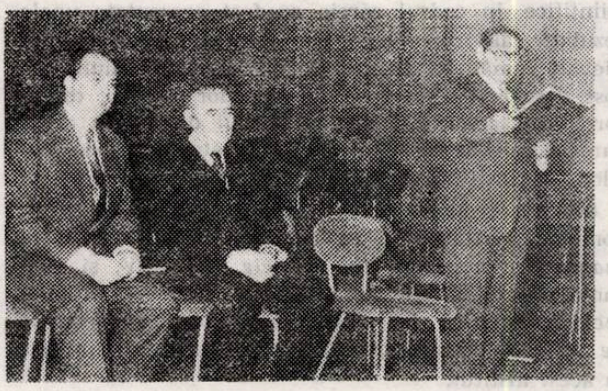
La începutul stagiunii 1961/1962, George Petrescu este încadrat ca dirijor și apoi ca director al Filarmonicii de stat Ploiești, militînd, împreună cu strălucitul șef de orchestră Ion Baciu și, mai tîrziu, cu dirijorul Eugen Pricope, pentru dezvoltarea și afirmarea vieții muzicale prahovene.

După pensionare, (1967) cu entuziasmul și pasiunea ce-i sînt caracteristice, dirijorul George Petrescu desfășoară o bogată activitate obștească, atît ca vicepreședinte al Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din localitate, cît și pe linia îndrumării de specialitate a mișcării muzicale de amatori.

Paralel cu activitatea de dirijor și de conducere artistică, George Petrescu se dedică și muncii de creație. Deși puține la număr, lucrările sale simfonice, de cameră, de muzică vocală și corală, dovedesc preocuparea compozitorului pentru evocarea principalelor evenimente din anii luminoși ai socialismului, marile transformări revoluționare ce au avut loc în ultimele două decenii : *Per aspera ad astra* — poem pentru orchestră simfonică dedicat aniversării a 30 de ani de la eliberarea patriei, *Azi* — poem pentru orchestră, *Pentru pacea lumii*, suită pentru cor de femei, pe versuri de Anton Tănăsescu, *Columnele lui August*, poem pentru orchestră dedicat celei de a 35-a aniversări a eliberării patriei, *Lumina libertății*, cor mixt ș.a. Un număr de piese cîntă orașul natal (*Cîntec orașului meu* — cantată pentru bariton solo, cor mixt și orchestră pe versuri de Corneliu Șerban), frumusețile Prahovei — străveche vatră de istorie și cultură românească — *Eu te cînt, Prahovă dragă*, prelucrare pentru cor de femei, *Triptic prahovean*, suită pentru cor mixt, pe versuri de Anton Tănăsescu — lucrare distinsă cu premiul II la etapa republicană a Festivalului național „Cîntarea României" — *De pe plaiuri prahovene*, mică suită pentru orchestră de coarde — premiul II la faza republicană a Festivalului național „Cîntarea României — *De-ai umbla în lumea-ntreagă*, prelucrare folclorică pentru cor mixt, *Doftană, pe valea ta, Cîntec mîndru-n țară-auzi* — prelucrare folclorică pentru 3 voci egale ș.a.

Programul concertului festiv a înscris, sub bagheta autorului, două dintre recentele sale lucrări : *Cvartetul de suflători*, piesă de inspirație folclorică, distinsă cu premiul al II-lea la etapa republicană a Festivalului național „Cîntarea României", ediția 1979—1981, în care se îmbină diversitatea armonică cu utilizarea inspirată a timbrelor specifice celor patru instrumente (flaut, clarinet, corn și fagot) și

poemul simfonic *Columnele lui August* în p.a.a în care compozitorul evocă, prin mijloacele muzicii, actul eroic de la 23 August 1944 și perspectivele luminoase deschise țării de victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă.



Cunoscuta formație de suflători a filarmonicii, Cvartetul „Paul Constantinescu", laureată a Festivalului național „Cîntarea României", alcătuită din valoroși instrumentiști : Florin Oatu — flaut, laureat al Festivalului internațional de la Ancona — 1931 Ghiță Costache — clarinet, Ion Indrecan — corn, Ion Vasilache — fagot, ca și întreaga orchestră simfonică, au dovedit o mare responsabilitate artistică, dăruind publicului o interpretare demnă de un act de cultură.

Concertul s-a încheiat cu uvertura la opera *Maeștrii cîntăreți din Nürenberg* de Richard Wagner, care a marcat cu „brio" acea seară muzicală și evenimentul pentru care a fost organizată.

Alex. BĂDULESCU

Din viața muzicală timișoreană

Contactul cu cîteva aspecte ale vieții muzicale timișorene — prilejuit de A.T.M. și forurile culturale locale — ne-a relevat două trăsături importante ale acesteia și cumva rezultînd una din alta : seriozitatea, profesionalismul cu care se face muzică la Timișoara și afluxul constant de public în sala de concert sau de operă, prețuirea pe care acest public o acordă manifestărilor muzicale. Iată un deziderat al oricărui oraș, de la noi sau de aiurea, dar pe care totuși relativ puține reușesc să-l împlinească. Timișoara și-a constituit acest privilegiu — de a face muzică bună pentru cît mai mulți oameni — în virtutea unei tradiții culturale și implicit muzicale dar și datorită pasiunii muzicienilor timișoreni și nu în ultimul rînd, a priceperii celor ce conduc și organizează viața muzicală de aici. Să nu uităm deasemeni că și azi la Timișoara sînt multe case în care se face muzică, și această nobilă îndeletnicire din orele libere, indiferent de nivelul ei profesional sau artistic, este la fel de importantă în susținerea climatului muzical de care vorbeam.

Concertul Filarmonicii „Banatul" la care am asistat a fost dirijat de Mădălin Voicu, avîndu-l ca solist pe Ion Voicu. Pentru că ne-am propus să vorbim mai ales despre viața muzicală timișoreană ne vom rezuma la cîteva cuvinte doar despre oaspeții concertului Filarmonicii. Ion Voicu, cap de afiș în *Concertul nr. 1* de Bruch, s-a bucurat de mult succes (despre interpretarea aceleiași lucrări în Festivalul Enescu din toamna trecută am scris pe larg în nr. 10 al Revistei Muzica) ; dirijorul simfonicului, Mădălin Voicu, și-a confirmat calitățile native cunoscute conducînd *Simfonia a VII-a* de Beethoven (lucrare pe care am mai ascultat-o sub bagheta sa) într-o manieră temperamentală, energică, elementele esențiale părînd a fi vitalitatea și dinamismul mișcărilor. În deschiderea concertului am ascultat trei părți din frumoasa suită *Codex Caioni* de Doru Popovici, originar din aceeași zonă timișoreană.

Orchestra simfonică este un ansamblu închegat, unitar, fiind lesne detectabilă în maniera sa de a cînta o practică a muzicii ce a depășit un secol. Deși sînt destul de mulți tineri, ei se încadrează în această atmosferă spirituală în care muzica se face mai întîi de toate cu probitate ; ceea ce nu exclude harul, desigur. Activitatea Filarmonicii, în general, dovedește respectul pentru o ierarhie valorică, atît repertorială cît și interpretativă ; nu putem cita „în extenso" pliantele concertelor simfonice și ale stagiunii camerale, ele sînt însă foarte echilibrate și îngrijit alcătuite. Filarmonica din Timișoara își depășește statutul de orchestră „de provincie" (ca și cele din Iași, Cluj-Napoca, Craiova, Brașov și altele) creînd continuu (prin repertoriu, invitați și calitatea pregătirii) o deschidere ce-i menține profesionalitatea și-i conferă noi perspective artistice.

La Opera Română am ascultat *Nabucco* de Verdi, un spectacol rodat în turneul din R.F.G., Belgia, Olanda și Luxemburg din anul 1980, în regia lui Dumitru Gheorghiu — o regie clară, simplă, eliminînd toată încărcătura numeroaselor montări ce copleșeau muzica prin strălucirea și fastul scenic. Pe aceeași linie, au fost concepute decorurile și costumele Hristofeniei Cazacu : expresive, colorate dar aerate și funcționale, cu un termen drag criticii. Trecînd la partea propriu-zis muzicală a spectacolului să amintim la început corurile bine puse la punct de către Damian Vulpe — corul sclavilor evrei din actul al doilea poate fi un exemplu elocvent în acest sens. Dintre soliști, s-au remarcat Emil Rotundu in rolul lui Nabucco, cu o voce încă generoasă și caldă (mai ales în al doilea și al treilea act), cu un joc nuanțat și prestanță scenică. Abigaille este unul dintre cele mai dificile roluri de soprană prin țesătura dificilă ce îmbină suplețea coloraturii din unele momente cu forța dramatică din altele ; deși Mihaela Grama Ștefan este o cîntăreață experimentată nu întotdeauna problemele vocale erau fericit rezolvate dar în linii mari personajul era convingător întruchipat. În rolul de mai mică întindere al Fenenei, Marilena Chirici a constituit o agreabilă prezență prin tehnica corectă și stră-

lucirea unor pasaje. Repet aici aprecierea făcută în cronica muzicală de la Televiziune : spectacolul timişorean cu *Nabucco* s-a caracterizat în special prin spiritul de echipă, prin grija finisării detaliilor, corul, soliştii şi orchestra realizînd o admirabilă unitate de ansamblu.

Am lăsat intenţionat la urmă discutarea aportului orchestrei şi a dirijorului Petru Oschanitzky pentru că ni s-a părut compartimentul forte al spectacolului. De obicei orchestrele de operă cîntă cu destule neglijenţe ; de astă dată, orchestra operei din Timişoara (8 viori prime, 6 secunde, 3 viole, 4 celli, 2 contrabaşi şi garnitura de suflători din partitură) suna îngrijit, cu o exactitate de invidiat în intervenţiile din recitative (atît de surprinzătoare uneori şi cu atît mai greu de cîntat împreună), cu atacuri pachet ale alamei, cu frumoase solo-uri ale flautului sau violoncelului sau cu sonorităţile rotunde şi curate din uvertură, distingîndu-se mereu toate vocile orchestrei şi totodată tot ce se întîmplă pe scenă, indiferent de nuanţă, ca într-o înregistrare pe disc. Meritul incontestabil este al tînărului dirijor Petru Oschanitzky, uimitor de precis, divers, degajat şi totuşi mereu în acea stare de tensiune de nelipsit în actul interpretativ, adevărata vedetă a spectacolului. Spunem „uimitor" deoarece Oschanitzky dirijează efectiv operă de trei ani doar, vădind însă o cunoaştere a meseriei de dirijor de operă ce presupune fie o îndelungată experienţă (şi am văzut că nu e cazul), fie un talent de excepţie. Era limpede că Oschanitzky cunoştea partitura în cele mai mici amănunte şi-i susţinea desfăşurarea strîngînd totul într-un centru nervos de la care plecau cele mai fine indicaţii pentru absolut toată lumea. Astfel că deşi sobru avea eleganţa dezinvolturii pe care ţi-o dă cunoaşterea temeinică, izbutind cele mai logice şi mai firești schimbări de tempo-uri de pildă sau conturînd o imagine lipsită de sentimentalitate, deloc uşor în *Nabucco* (şi nu numai aici) unde există tot timpul tentaţia de a face un rubato, un rallentando, un portamento aşa zis de expresie etc.

Alături de un Horia Andreescu, Cristian Mandeal şi, mai de curînd, Modest Cichirdan (după părerea noastră, timişorean şi el prin formaţie) — specializaţi cu precădere în muzica simfonică — Petru Oschanitzky, ca dirijor de operă, completează tabloul unei tinere generaţii de dirijori deosebit de valoroase. Cu condiţia ca şansele de afirmare să fie egale şi să-l putem vedea pe Oschanitzky dirijînd nu numai la Opera din Timişoara ci în toate centrele muzicale importante de la noi sau din străinătate.

Dan SCURTULESCU

Sesiune de comunicări la Institutul de Istoria artei

La Institutul de istoria artei din Bucureşti a avut loc joi 4 martie 1982 o reuniune de comunicări ştiinţifice, în cadrul căreia au fost prezentate unele rezultate ale cercetărilor în domeniul muzicii medievale româneşti de tradiţie bizantină. Reuniunea a fost deschisă şi condusă de Theodor Enescu, director ştiinţific adjunct al Institutului de istoria artei, care a relevat activitatea de cercetare a specialiştilor din institut, scoţînd în evidenţă latura practică a acesteia şi perspectivele desfăşurării ei. Au ţinut comunicări Adriana Şirli, cu tema *Imnul Acatist în manuscrise muzicale din secolele XIV—XV*, şi Hrisanta Petrescu, cu tema *Relaţia text — formule melodico-ritmice în muzica medievală românească de tradiţie bizantină*, ambele cercetătoare ştiinţifice la acest institut.

Comunicările s-au remarcat atît prin consistenţa şi seriozitatea argumentelor cît mai ales prin ineditul problematicii abordate, pe care cele două cercetătoare au ştiut să le imprime întregului parcurs al desfăşurării reuniunii. Am putut lua astfel contact (chiar şi vizual, prin proiecţii elocvente după vechi manuscrise) cu notaţii vechi ale Imnului Acatist — această formă străveche a imnografiei bizantine — în nu mai puţin de şase variante, pe care Adriana Şirli le-a identificat şi cercetat comparativ în tot atîtea manuscrise, insistînd asupra structurii poetice, notaţiei muzicale, ehurilor, semiografiei, structurii melodice etc. Acelaşi interes a stîrnit şi comunicarea Hrisantei Petrescu, care ne-a făcut să înţelegem — prin delimitarea şi compararea unor formule melodico-ritmice, identificate în cîteva manuscrise — că relaţia matematică-muzică bizantină nu-i o simplă fantezie, o figură stilistică, ci o realitate vie, care poate opera eficient în rezolvarea multor „necunoscute" ale acestui domeniu.

În discuţiile care au avut loc, Vasile Drăguţ, rectorul Institutului de arte plastice „Nicolae Grigorescu" şi Directorul Institutului de istoria artei, a apreciat rezultatul strădaniilor celor două cercetătoare, evidenţiind, la rîndu-i, importanţa şi necesitatea cercetării muzicii bizantine pe teritoriul patriei noastre, ca fiind de mare eficienţă, în raport direct cu celelalte arte specifice epocilor vechi : arhitectura, pictura, miniatura de mansuscrise etc. Au mai luat cuvîntul muzicologii Gheorghe Ciobanu, Titus Moisescu şi Constantin Stihi-Boos, care de asemenea s-au referit la faptul că trebuie lărgite şi continuate cu asiduitate investigaţiile în domeniul muzicii bizantine, cu toate greutăţile întîmpinate în descifrarea manuscriselor, a notaţiei etc. Sorin Ulea, cercetător ştiinţific principal la institut, a relatat cîteva aspecte inedite privind interpretarea, la Muntele Athos, a Imnului Acatist. În final, compozitorul Aurel Stroe, un pasionat cercetător al muzicii vechi, manifestînd adesea o predilecţie spre interpretarea matematică a structurilor micro-intervalice în mu-

zică, s-a arătat și el entuziasmat de această reuniune, care i-a relevat aspecte inedite în domeniu.

Salutăm cu toată căldura și interesul inițiativa Institutului de istoria artei de a organiza astfel de întîlniri, pe care le socotim utile și încurajatoare, sperînd că ele se vor repeta în viitorul cel mai apropiat și se vor așeza ca temelie la instaurarea unei tradiții elevate de manifestare artistică și științifică într-un domeniu atît de important pentru istoria culturii românești.

Titus MOISESCU

Cronica discului

Editat de curînd, de casa Electrecord, discul ce cuprinde opera *Noaptea cea mai lungă...* oferă iubitorilor muzicii un nou prilej de a aprecia modul în care creația contemporană readuce în prim plan personalități din istoria poporului nostru. Dedicată Domnului român Mihai Viteazul, acelui „Erou al spiritului național", lucrarea se conturează chiar de la prima sa audiție ca o nouă realizare a două talente de excepție : compozitorul Doru Popovici și poetul Dan Mutașcu. Iată deci, cum încă o dată cei doi creatori au înțeles să slujească acelor arte patronate cu eleganță și rafinament de Clio și Euterpe.

Există în această operă un raport de egalitate între muzică și libret, fiecare cuvînt avînd în fraza muzicală un corespondent încărcat de același dramatism, de aceeași semnificație.

Nu putem stabili aici care element este subordonat celuilalt : muzica, cuvîntului sau cuvîntul, muzicii ; cu sinceritate, fără teama greșelii înscriem opera *Noaptea cea mai lungă* în primul rînd al creației contemporane românești.

„A scrie despre Mihai Viteazul, cel ce-a unit într-un spic triptolemic Țările Române în chip vizionar — mărturisea Dan Mutașcu — e ca și cum ai supune atenției grave a spectatorului un proiect pentru o idee de fîntînă, de culă oltenească, de muzeu de suflet, de sabie care într-o poiană a gîndit pacea și albinele și a dat în floare".

Iată deci cu cîtă maturitate, cu cîtă pioșenie se apropie Dan Mutașcu de cel ce a înfăptuit pentru prima dată în dramatica noastră istorie, unirea tuturor românilor într-o singură țară. *„Noaptea cea mai lungă* sau *Mihai Viteazul* — consideră în continuare Dan Mutașcu — trebuia să fie o operă într-un act ținînd de genul dezbaterii scenice istorice" — fapt simțit de altfel întocmai de compozitorul Doru Popovici.

Cele trei părți distincte ale lucrării muzicale sînt comentate rînd pe rînd de cor, soliști și orchestră — fiecare secțiune căpătînd astfel un profil bine conturat.

Oda lirică de început — dedicată României — reliefează prin ampla respirație melodică, prin atmosfera de calm și meditație sensul sublim al cuvintelor :

Această țară
în care izvoarele rămîn credincioase
cetăților cu vise foșnitoare
și în care toți teii miros a Eminescu
Această țară
e o creangă de aur !

Discursul sonor al secțiunii următoare plin de încărcături dramatice — evidențiază o natură dialectică pronunțată în care culminațiile se regăsesc în mod firesc la capătul unor acumulări progresive. Limbajul — după propria mărturisire a compozitorului Doru Popovici — bazat pe sinteza melodică serial modală, cu o evidentă asimetrie ritmică la care se adaugă multe momente de eterofonie — pornește de la intonații populare pe care le-a transfigurat după necesitățile dramaturgiei.

Ultima parte se desfășoară într-o atmosferă de resemnare senină. Impresionantele cuvinte rostite de Mihai Viteazul :

Tăceți acum ! Poetul și Paznicul, tăceți !
că trece, iată, și noaptea cea mai lungă
de simți cum fiecare oră
de clipe se dezbracă,
cum se dezbracă o mireasă...
căci „asta-i pohta ce-am pohtit" ;
o țară nu de forma
unui pumn care apucă,
eu am pohtit o țară
de forma unei inimi...",

sînt redate muzical cu un talent ce încununează prin simplitatea și expresivitatea discursului întreaga operă.

Ascultînd această dramă istorică rememorăm cuvintele rostite de Dan Mutașcu, cuvinte ce izvorăsc parcă din sensibilitatea și gîndurile fiecăruia dintre noi, ce devin credința noastră intimă :

„Știm, patria noastră este, mai presus de orice, o stea de atins cu buzele și pentru ea și-a dat viața sa Mihai Viteazul, rămînînd de atunci și pînă acum și pînă în veci profilat pe cer ca o idee călare pe un cal alb și intrînd în Alba Iulia în sunetul bizantin al clopotelor unei întregi istorii pe coperta căreia s-a semnat fără ezitare".

O operă însă nu poate trăi prin ea însăși, o operă este scrisă pentru a fi interpretată, pentru ca de aici mesajul său să pătrundă în inimile și conștiințele consumatorilor de artă.

Se cuvine deci a aprecia — și nu oricum — modul în care cei patru soliști, Gheorghe Crăsnaru, Nicolae Constantinescu, Dorin Teodorescu și Elena Grigorescu au întrupat personajele operei. În aceeași ordine de idei menționăm participarea afectivă a corului și orchestrei Radioteleviziunii, dirijori Carol Litvin și Aurel Grigoraș.

Mihaela ARION-DOBOȘ

RECENZII

Tratat de artă pianistică de Ana Pitiș—Ioana Minei

Explozia informațională la care asistăm în acest ultim pătrar al secolului XX determină mutații rapide în modul de a gîndi și acționa al oamenilor în toate domeniile de activitate. Performanța muzicală interpretativă nu putea rămîne în afara ritmului accelerat al transformărilor. Străduința de a obține rezultate competitive tot mai înalte cu mijloace tot mai adecvate în intervale de timp cît mai scurte se manifestă ca deziderat al optimizării și în domeniul nostru. De fapt, în ultima vreme simțim cum „plutește în aer" tendința de a raționaliza procesele interpretării pianistice după principii cît mai eficiente, necesitatea de a supune aceste procese unor analize tot mai fine cu mijloace împrumutate din alte discipilne. Încercări de abordare interdisciplinară s-au făcut apelîndu-se la cibernetică, psihologie, fizică etc. S-au conturat chiar utile propuneri de rezolvări originale pe anumite porțiuni ale drumului. Revine *Tratatului de artă pianistică* al Ioanei Minei și al Anei Pitiș meritul de a fi organizat într-un sistem unitar o multitudine de problematici legate de interpretarea instrumentală în lumina noilor cuceriri ale mai multor discipline. Răspunzînd necesității de a oferi explicații cît mai exacte cu privire la natura și caracteristicile comportamentului pianistic, autoarele au construit un edificiu teoretic amplu referitor la conținutul învățămîntului pianistic, pe care l-au pus apoi în legătură directă cu metodica predării pianului, disciplină ce se ocupă de modul cum trebuie să acționeze pianistul pentru a rezolva problemele de conținut. Utilizarea unor date ale psihologiei cibernetice în analiza procesului interpretativ aduce, după cum se demonstrează într-o primă secțiune a lucrării, un progres important în lărgirea ariei operațiunilor cunoscute, ordonate, ce se desfășoară potrivit gîndirii algoritmice, pe seama micșorării spațiului ocupat de gîndirea euristică, ce antrenează inventivitatea creatoare a artistului. În acest fel o sumă de aspecte considerate în mod tradițional ca fiind supuse capriciului inspirației, necontrolabile, devin manevrabile, lăsînd un cîmp mai precis delimitat autenticei creativități care să acționeze la un nivel superior artistic. Aplicarea relației semnificant-semnificat pune în evidență rolul subtextului, posibilitățile de oglindire creatoare a lumii înconjurătoare cu mijloacele de comunicare specifice limbajului muzical, prin actul interpretării. Sînt analizate: 1) informația și codul ei specific la nivelul emițătorului — compozitorul, 2) informația și codul ei specific la nivelul textului muzical și 3) informația și codul ei specific la nivelul operațiilor audiomentale ale interpretului. Asupra acestei ultime relații se stăruie cu temei pentru a se reliefa importanța auzului interior în scopul depășirii sau suplinirii limitelor pianului ca instrument cu acordaj temperat și cu vibrație neîntreținută a sunetelor emise. De asemenea studierea mecanismelor care stau la baza dinamizării structurilor metro-ritmice pune în evidență normele logice după care sunetele se succed astfel încît, potrivit unor raporturi de natură psihoenergetică, ele devin capabile să „vorbească", să semnifice. Sublinierea rolului pulsației, explicarea tipurilor de profiluri dinamice și posibilităților de combinare a lor în relații temporale în practica interpretării aduce un plus de conștientizare în domeniul atît de important al „trăirii timpului muzical".

În tratarea problemelor de tehnică pianistică se subliniază în repetate rînduri caracterul acesteia de *sistem subordonat gîndirii muzicale.* Se apelează la contribuția mecanicii și biomecanicii pentru explicarea mișcărilor aparatului pianistic cu determinarea forțelor interne și externe ce participă la emiterea sunetului la pian. Desprindem importanța utilizării tonusului muscular și forței gravitației în scopul măririi efectului sonor cu micșorarea concomitentă a gradului de efort — ca aspect al optimizării. De asemenea autoarele ne invită să regîndim în mod critic — pe baza cunoașterii amănunțite a anatomiei funcționale a aparatului pianistic — unele expresii devenite tradiționale în pianistică: „clapă înfundată", „poziția liniștită a mîinii deasupra claviaturii" etc. Apreciem în mod deosebit faptul că în aceste probleme, ca de altfel pe întregul parcurs al lucrării, se tinde către explicarea cît mai exactă a fenomenelor, a principiilor ce le guvernează și se caută soluții cu randament superior, fără a se oferi rețete, formule universal valabile. Astfel, „poziția optimă a mîinii pe claviatură este aceea care poate fi modificată cu maximă ușurință și repeziciune. Va fi exclusă împingerea sau alt gen de contracții musculare". Tendința de principiu este de a găsi baze științifice pentru a explica rădăcinile, cauzele profunde ce determină comportamente pianistice greșite, în scopul acțiunii corective, cu caracter profilactic, la nivelul respectiv.

În ultima secțiune sînt abordate probleme de metodica predării pianului în lumina datelor teoriei artei pianistice. Fără a se relua cunoștințe existente în alte Metodici, sînt puse în evidență căile optime prin care conținutul cursului de pian poate fi comunicat. Se conturează accentul deosebit ce trebuie pus pe formarea auzului interior, pe gîndirea muzicală activă, pe formarea reprezentărilor corecte cu mijloace diferențiate în funcție de particularitățile de vîrstă și individuale ale elevilor. Profesorii vor veghea asupra educării subiecților în vederea păstrării ordinii conexiunilor văz — auz — motoric, precum și a ordinii recodificărilor respective de la text pînă la redarea în interpretarea vie. Totodată este necesar ca elevii să-și formeze reprezentări auditive cît mai bogate, pornind treptat de la vîrstele cele mai mici, pentru a deveni capabili să gîndească muzica în loc de a gîndi cu cuvinte despre muzică în timpul procesului cîntării. Este subliniată importanța auzului de control atît la nivelul

microstructurilor cît și la nivelul ansamblului piesei interpretate.

Datorită cantității și calității informației oferite, cît și modului sistematic de organizare a materialului cuprins, *Tratatul de artă pianistică* prilejuiește o lectură captivantă și deosebit de profitabilă. Alcătuit în urma unor cercetări îndelungate, din care am cunoscut unele aspecte comunicate în sesiunile științifice de specialitate, pe baza unei bibliografii ce însumează aproape 100 lucrări din domenii adiacente, tratatul reprezintă, în primul rînd, teoretizarea unor rezultate pedagogice concretizate într-o serie de premii obținute în competiții naționale și internaționale de elevii ambelor profesoare. O sinteză teoretică necesară ce poartă girul viabilității în practică a principiilor preconizate, un model de cercetare modernă cu aplicabilitate mult mai largă decît în domeniul strict al artei pianistice. Datorită calităților menționate, *Tratatul* apărut la Editura muzicală poate prilejui marcarea unui moment de contribuție românească creatoare în domeniul învățămîntului pianistic de performanță.

Lavinia TOMULESCU COMAN

Muzicieni români peste hotare

„...așteptăm vizita unui alt dirijor român mult stimat și admirat de publicul cubanez și de membrii colectivului Orchestrei Simfonice Naționale, este vorba despre Ovidiu Bălan care se va afla timp de mai multe săptămîni la pupitrul instituției noastre muzicale". Astfel anunța ziarul *Granma* din 16 februarie 1982 reîntîlnirea cu dirijorul român. O reîntîlnire atît cu tînărul interpret cît și cu școala interpretativă românească căci Ovidiu Bălan s-a aflat pentru a treia oară la Havana iar la pupitrul Orchestrei Simfonice Naționale Cubaneze s-au perindat de-a lungul anilor reprezentanți de frunte ai dirijatului din țara noastră : Emanoil Elenescu, Ilarion Ionescu-Galați, Ion Baciu. (Menționăm remarcabilul succes repurtat cu puțin timp în urmă de maestrul Iosif Conta cu un program Mozart). Talentul și măiestria lui Ovidiu Bălan s-au impus încă de la primul contact cu publicul cubanez. Iată cum explică ziarul *Granma* din 6 martie 1982 revenirea dirijorului din Bacău : „În februarie 1981, Ovidiu Bălan a dirijat pentru prima dată orchestra noastră simfonică, ai cărui membri impresionați de nivelul și stilul de lucru au sugerat întoarcerea lui". Dacă în turneele precedente creația muzicală românească (unul din concerte fiind dedicat centenarului George Enescu) și creația țării gazdă au ocupat un loc important, în turneul din acest an dirijorul român a susținut un adevărat festival Brahms. Ovidiu Bălan este primul dirijor care a realizat cu orchestra din Havana, pe durata a 4 săptămîni, integrala simfoniilor și lucrărilor concertante ale compozitorului german. Programul celor patru concerte a cuprins : I : *Uvertura Academică, Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră, Simfonia IV ;* II : *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră, Simfonia II ;* III. *Dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră, Simfonia III ;* IV : *Uvertura Tragică, Concertul pentru vioară și orchestră, Simfonia I.* Acest ultim concert, desfășurat în prezența ambasadorului român în Cuba, Nicolae Moraru și a unor personalități politice cubaneze, a însemnat un adevărat triumf al artei dirijorale românești. De fapt, așa cum ne mărturisea însuși protagonistul, a fost evidentă creșterea randamentului orchestrei de la o repetiție la alta, de la un concert la altul, adaptarea progresivă a instrumentiștilor atît la particularitățile simfonismului brahmsian cît și la maniera interpretativă a dirijorului. Dincolo de acest dificil maraton concertistic, prin conferințele de presă, prin interviurile acordate televiziunii cubaneze, Ovidiu Bălan s-a identificat din nou cu un purtător de cuvînt al muzicii românești, fapt consemnat și de ziarul *Cartelera* din 4 martie 1982 : „Tînăra generație de dirijori are în Ovidiu Bălan un strălucit exponent care a repurtat succese în multiplele turnee din Bulgaria, R.D.G., Polonia, Anglia, S.U.A.

Liviu DĂNCEANU

Educația muzicală în Japonia

În luna noiembrie 1981 a avut loc la Tokyo prima ediție a festivalului muzical intitulat *Concertul original internațional.* Ca invitat la acest important eveniment muzical internațional am avut prilejul să iau contact cu un sistem educațional muzical de un interes ieșit din comun. Susținătorul lui este „Fundația muzicală Yamaha".

Iată scurta istorie a acestei fundații : În 1954 a fost înființată prima clasă experimentală de muzică de către Yamaha, cu 150 de elevi. În 1956 s-a deschis școala muzicală Yamaha, cu 20 000 de elevi și îndrumați de 500 de profesori. În 1965 a luat ființă „Fundația muzicală Yamaha". Începînd din 1965 au fost înființate școli muzicale și în afara granițelor Japoniei, în toate continentele. În 1979 numărul elevilor era de 620 000 iar al profesorilor de 10 000.

După primii doi ani de studii de bază se face o diferențiere între cei avansați și foarte avansați. Instruirea specială a viitorilor profesori de muzică începe din anul 5, iar primii doi ani de cursuri pregătitoare sînt comune. La aceste cursuri pregătitoare sînt primiți copii la vîrsta de 4—5 ani, socotită cea mai prielnică pentru fundamentarea unei educații muzicale solide.

O altă trăsătură originală : cursurile instrumentale sînt, la început, colective și la ele participă, în medie, zece elevi. Această metodă, pe de o parte obișnuiește pe copii să cînte în ansamblu iar pe de

altă parte un profesor poate să se ocupe de mai mulți elevi deodată.

Activitatea bogată și multilaterală a acestei fundații impune următoarele concluzii :

a) Educația muzicală este strîns legată de popularizarea în masă a muzicii, cu depistarea talentelor din rîndurile milioanelor de copii.

b) Educația muzicală este în strînsă legătură cu formațiile muzicale de diferite genuri.

c) Selecția vîrfurilor interpretative se face prin concursuri regionale, naționale și internaționale.

Educația muzicală Yamaha nu-și propune ca toți elevii să devină profesioniști în muzică. Dimpotrivă : scopul ei principal este dezvoltarea aptitudinii muzicale la un mare număr de copii și tineri, muzica fiind considerată în Japonia o activitate dintre cele mai nobile de a petrece timpul liber.

Un alt aspect ar fi dezvoltarea creativității la copii. La o vîrstă foarte fragedă se depistează aptitudinea componistică și paralel cu interpretarea muzicală copiii sînt îndrumați și în compoziție. Această metodă se bazează pe ideea că nici un interpret nu va înțelege muzica mai profund decît cel care practică și creația muzicală. Scopul *Concertului original internațional* amintit la începutul acestui articol este tocmai de a crea o „renaștere muzicală", o reîntoarcere la rădăcini, cînd muzica a fost comunicată direct de către compozitori, cum s-a întîmplat pînă în secolul XIX cu Mozart, Chopin și alți mari maeștri, spune Genichi Kawakami, președintele „Fundației muzicale Yamaha" — un mare iubitor și susținător al artei muzicale.

Pentru încheiere, cîteva cuvinte despre *Concertul original internațional* la care am participat în 1981. El se desfășoară conform principiului, amintit mai sus, că interpretul ideal al unei piese muzicale este însuși compozitorul (sau viceversa). La această primă ediție, din 422 de lucrări muzicale trimise din 35 de țări, au fost selecționate (în patru etape) 16 lucrări. Cele două concerte au fost susținute de cei 16 compozitori-interpreți veniți din Elveția, Franța, Austria, S.U.A., Olanda, România și Japonia. Piesele prezentate erau scrise pentru instrumente solo (pian), pentru instrumente solo cu acompaniament orchestral (electone, pian, saxofon) sau compoziții simfonice.

Eu am participat cu o rapsodie pe teme populare din Maramureș, intitulată *Spații maramureșene*. Mi s-a încredințat Orchestra Filarmonicii Japoneze care s-a dovedit foarte receptivă în asimilarea ritmurilor populare românești. Concertele au avut loc într-o sală modernă cu 3 000 de locuri — Yubin Chokin —

din Tokyo. În urma consultării publicului au fost decernate 7 premii pentru compozițiile și interpretările cele mai bune. Concertele au fost înregistrate și ulterior retransmise de către posturile de radio și Televiziunea Națională Japoneză (N.H.K.).

La începutul lunii decembrie 1982 va avea loc cea de a doua ediție a acestui eveniment muzical, foarte interesant și excepțional organizat de către „Fundația muzicală Yamaha".

Adalbert WINKLER

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Wilhelm Georg Berger

Portrait (II)

Horia Şurianu

Les rayonnements du système et les possibilités d'option

Certains aspects viennent d'être exposés (longuement) en décrivant la constituition des modes mélodiques et des structures harmoniques ainsi que leur jonction sous la forme des chorals intégralement chromatiques. L'idée de système a aussi été avancée, avec une série de références (largement exposées egalement) à certaines lois de construction et d'application. Reste à tirer les conclusions qui puissent mettre en lumière le caractère fonctionnel pratique du système. Nous essaierons de les exposer (en théorie), mais, en fin de compte, c'est l'analyse de la création musicale du compositeur qui devra les confirmer sur la foi des partitions, trouvant ainsi leur réponse véritable dans la pratique.

On ne saurait cependant attaquer les conclusions avant de décrire „en totalité" le système. Les guillemets ont ici leur sens puisqu'embrasser *tout* le système — dont les rayonnements ont un effet à longue portée — est difficilement réalisable si l'on envisage son ouverture. Nous avons simplement exposé ses fondements que le compositeur présentent théoriquement dans son livre. Mais pour saisir l'effet lointain des rayonnements du système, nous nous proposons maintenant — dans cette partie de notre étude réservée aux conclusions théoriques — de décrire brièvement *les modes intégralement chromatiques* dont la multitude des possibilités constructives démontre la vaste zone d'action du système.

Les modes intégralement chromatiques sont une résultante en même temps qu'un chapitre distinct de la théorie des chorals. Prenons le mode de référence :

5 3 5 3 2 3 2 3 5 3 5.

Les proportions intervallaires peuvent être transposées sur chaque son de ce mode, le principe étant valable pour chacune des 11 variantes. A leur tour, les proportions des variantes sont susceptibles d'être transposées sur chaque son du mode initial. En rapportant le tout au même son fondamental (en partant du même son), l'on obtient des points d'intersection qui donnent lieu au changement de mode, à la modulation (au vrai sens du terme). La distribution descendante des proportions intervallaires crée un champ d'action aussi vaste. Mais le compositeur ne s'y arrête pas. En pénétrant dans le domaine des *modes à proportions variées* (ex. : 1 2 1 2 1 2 1 1 3 3 3 4), des embranchements nouveaux s'ouvrent en offrant d'innombrables variantes et, par là même, des possibilités d'option. Groupés selon les espèces établies dans le chapitre des *Modes et Proportions,* les modes à proportions variées propagent leur zone d'action sur une surface modale immense mais ne trahissent nullement les lois d'organisation structurale de la matière sonore d'après le critère du „nombre d'or". C'est là un aspect de la toute première importance car c'est précisément ce principe — solide et appliqué avec conséquence et constance — qui assure l'unité et la cohésion du système. En fait, par le truchement des modes intégralement chromatiques aussi bien que par la théorie des chorals, Berger crée un système ouvert aspirant vers une idée mélodique — respectivement, vers une idée harmonique — complexe. Il faut y voir notre première conclusion qui, pour être générale, ne se vérifie pas moins dans toute la création du compositeur qu'elle caractérise au niveau le plus profond. Mais d'autres conclusions s'imposent à leur tour :

a) concernant l'idée mélodique : utilisation de tous les intervalles (y compris tous les renversements) pouvant être combinés librement soit dans le cadre du mode (qui recèle

des intervalles spécifiques déterminant la nature de la mélodie), soit dans les zones de modulation. L'éthos modal se conserve grâce à la structure unitaire des modes ;

b) concernant l'idée harmonique : on y trouve les mêmes aspects avec, en plus, des ensembles d'accords construits à partir de la *sectio aurea,* mais sans restriction quant aux enchaînements ;

c) le rythme reste libre, composé de figures qui font valoir la mélodie ou les tensions de l'harmonie ; il devient assez souvent pulsatif sans jamais cependant entrer en inertie ;

d) l'orchestration reste elle aussi au service de la mélodie et de l'harmonie — les deux coordonnées de base ayant des implications jusque sur le plan de la forme, sans oublier sans doute celui de l'esthétique — mais elle ne perd rien de son coloris et conserve son rôle psychologique pendant tout le discours musical ;

e) les chorals attestent l'écriture sur la diagonale (la *dimension oblique)* et constituent de la sorte un intéressant champ de recherche sur les catégories syntactiques.

Ces quelques conclusions suggèrent les grandes possibilités de mouvement du système de Berger (et il ne serait pas vain de réfléchir, en guise de comparaison, aux libertés du sérialisme intégral !).

Assurément, l'idée de système oblige, comme dans notre cas, à une rigueur extrême réclamant des lois immuables à finalité immédiate. Mais la valeur d'un système ne réside pas seulement dans la précision de ses lois, mais aussi dans sa richesse, soit dans la liberté d'action — et donc d'option — qu'il vous offre. En dépit du fait que Berger n'élabore ses théories que pour poser les bases du système en laissant du champ libre à la recherche, on constate facilement que ces bases composent un ensemble de lois précises et unitaires en même temps que généreuses quant à l'option du créateur. C'est d'ailleurs ici que cesse l'oeuvre de théoricien du compositeur et que commence celle de l'artiste qui n'aura dorénavant qu'à choisir intuitivement ses voies d'accomplissement esthétique. Sans doute, la situation se complique, car l'intuition ne peut se passer de la raison sur un terrain aussi vaste la pluralité sémantique du système ayant son mot à dire. Il est difficile d'*opter* et seul l'objectif esthétique est peut-être décisif. Mais, Berger qui ne manque ni d'intuition ni de raison est maître d'un programme esthétique bien tracé. Il le prouve par ses oeuvres musicales en certifiant ainsi la qualité de ses théories.

La réponse du compositeur

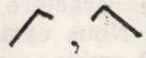
Afin de comprendre l'application des théories exposées jusqu'ici nous avons procédé à une opération de synthèse à la suite d'analyses effectuées sur les partitions, parce que le grand nombre des oeuvres composées par Berger et l'espace limité attribué à la présentation détaillée de chacune ne nous permettaient pas de nous étendre davantage. Mais, à tous les aspects surgis au fur et à mesure de notre travail, la réponse du compositeur est venue d'elle-même faisant ressortir et son raisonnement (centré sur le système exposé) et son intuition (la liberté de se mouvoir et d'opter dans les limites d'un cadre organisé).

Constituant un édifice solide, les symphonies de Berger, au nombre de treize, révèlent des idées qui orientent toute sa création et représentent un long processus d'élaboration de la matière sonore, de recherche et de transposition sur le plan esthétique des états affectifs du compositeur. En un mot elles illustrent la synthèse des éléments qui le définissent en tant que tel. Afin de mieux saisir le filon qui les rattache, nous avons extrait de chacune un thème, observant certain tracé propre au travail thématique du musicien — en l'espèce la fragmentation par silences des motifs constituant le thème. Cela nous a conduit à un „tableau thématique" (voir à la page 43) dont il ressort que :

a) le rythme y a été éliminé, non pas totalement car il y est suggéré par des notes pleines (noires) pour les valeurs brèves et par des notes blanches pour les valeurs longues ;

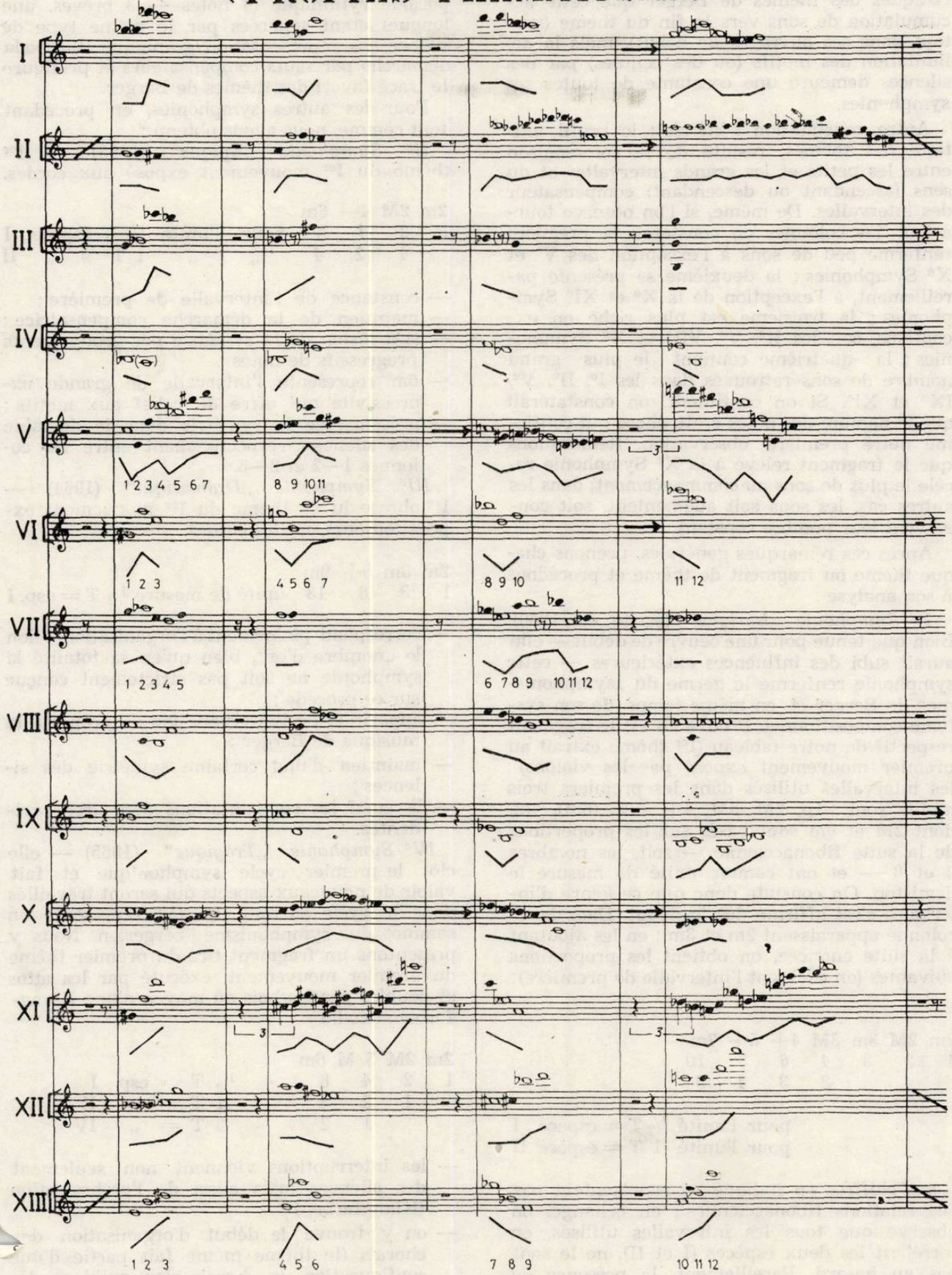
b) toutes les hauteurs des notes (en fait les hauteurs réelles) se lisent dans la clef de Sol ;

c) la notation : 1p, 2m, 2M etc., signifie le système intervallaire utilisé et les chiffres 1, 2, 3, 4 etc. — le numérotage des sons dans le cas des thèmes sériels ;

d) les signes :  etc., illustrent le profil graphique des motifs ;

e) il existe 13 rangées qui correspondent aux 13 symphonies (de chacune un thème en a été tiré) et 4 grandes colonnes qui alternent avec 5 petites colonnes. Les quatre grandes représentent les premiers quatre motifs (dans certains cas, des cellules, quand celles-ci sont assez prégnantes pour suppléer la fonction psychologique des motifs). On y trouve aussi des phrases exposées entièrement — celles qui sont dans le tableau encadrées des signes : Les 5 petites colonnes délimitent les motifs (ou les cellules) par des silences (comme dans le texte). La première petite colonne indique si, jusqu'au démarrage du thème, il existe ou non un espace (*auftakt*, support harmonique précédant le thème, etc.). La dernière colonne indique si le thème se poursuit ou non (plus exactement, si la phrase continue) ; dans l'affirmative, y sont indiqués les silences respectifs jusqu'à la prochaine entrée. La flèche à l'intérieur des petites colonnes représente la continuation du discours sans silence (les motifs se rattachent les uns aux autres n'étant séparés que par le sens musical).

LES SYMPHONIES
(PROFILS THÉMATIQUES)



L'observation qui s'impose d'emblée concerne le groupage des sons et la fragmentation au moyen de silences. C'est une des caractéristiques des thèmes de Berger que cette accumulation de sons vers la fin du thème (surtout dans ses ouvrages de début), mais la délimitation des motifs (ou des cellules) par des silences demeure une constante de toutes ses symphonies.

Autre constatation générale : le profil unitaire des thèmes, résulté de la combinaison entre les petits et les grands intervalles et du sens (ascendant ou descendant) compensateur des intervalles. De même, si l'on observe tour-à-tour les colonnes on constate : la première renferme peu de sons à l'exception des Ve et Xe Symphonies ; la deuxième se présente pareillement, à l'exception de la Xe et XIe Symphonies ; la troisième est plus riche en exceptions, soit les IIe, V^e^, VIIe et Xe Symphonies ; la quatrième contient le plus grand nombre de sons retrouvés dans les I^e^, IIe, V^e^, IXe et XIe. Si on continuait, on constaterait que le nombre des notes croît, chose qui confirme notre première observation. Remarquons que le fragment relevé à la Xe Symphonie recèle le plus de sons au commencement; dans les autres cas, les sons soit augmentent, soit conservent leur nombre constant.

Après ces remarques générales, prenons chaque thème ou fragment de thème et procédons à son analyse :

Ire Symphonie „Lyrique" (écrite en 1960). Bien que tenue pour une oeuvre de début — elle aurait subi des influences extérieures — cette symphonie renferme le germe du „symphonisme" de Berger et, en même temps, de son système compositionnel. Preuve en est le fragment respectif de notre tableau (Ier thème extrait au premier mouvement exposé par les violons) : les intervalles utilisés dans les premiers trois motifs sont : 1p, 2M, 3M, 4+, 5+, (6m), 7m, dont 2M et 6m sont basés sur les proportions de la suite fibonaccienne — soit, les nombres 2 et 8 — et ont comme unité de mesure le demi-ton. On constate donc que ce genre d'intervales s'est affirmé dès le début. Dans la 4e colonne apparaissent 2m et 3m ; en les ajoutant à la suite énoncée, on obtient les proportions suivantes (en excluant l'intervalle de première):

2m	2M	3m	3M	4+	5+	7m
1	2	3	*4*	6	8	*10*
			2	3	*4*	5

pour l'unité $\frac{1}{2}$ T = espèce I
pour l'unité 1 T = espèce II

Les chiffres en italique ne représentent pas des relations fibonacciennes ; en échange, on observe que tous les intervalles utilisés, en corrélant les deux espèces (I et II), ne le sont pas au hasard. Pareillement, la présence de l'intervalle de première dans toutes les 4 colonnes prête de l'unité et de la stabilité. Les premières 3 colonnes apparaissent comme une période rythmique (4 notes — 3 brèves, une longue) étant séparées par le même type de silence. La représentation graphique illustre la démarche par sauts compensateurs et préfigure le tracé favori des thèmes de Berger.

Pour les autres symphonies, en procédant tout comme, nous avons obtenu :

IIe Symphonie „Epique" (1963) — Ier thème du Ier mouvement exposé aux cordes.

2m	2M	4—	6m				
1	2	*4*	8	pour	l'unité	$\frac{1}{2}$ T	espèce I
	1	2	*4*	„	„	1 T =	„ II

— constance de l'intervalle de première ;
— maintien de la démarche compensatrice ;
— suspension de la symétrie par groupements progressifs de notes ;
— 6m représente l'intervalle de grande expressivité qui offre du relief aux motifs ;
— présence de la symétrie dans le domaine des silences, respectivement entre les colonnes 1—2 et 2—3.

IIIe Symphonie „Dramatique" (1964) — 1re phrase du Ier thème du Ier mouvement exposé toujours par les cordes.

2m	3m	5+	9m	
1	3	8	13	unité de mesure $\frac{1}{2}$ T = esp. I

— correspond pleinement à l'organisation selon le „nombre d'or", bien qu'en sa totalité la symphonie ne soit pas strictement conçue sur ce procédé ;
— apparition de l'intervalle 9m — propre à la musique de Berger ;
— maintien d'une certaine symétrie des silences ;
— là aussi les compensations demeurent évidentes.

IVe Symphonie „Tragique" (1965) — elle clôt le premier cycle symphonique et fait valoir de nouveaux aspects qui seront travaillés dans le cycle suivant. La IVe représente un sommet du symphonisme bergerien. Nous y présentons un fragment tiré du premier thème du premier mouvement, exécuté par les altos et doublés par les bois au moyen d'une Klangfarbenmelodie :

2m	2M	3 M	6m			
1	2	4	8	$\frac{1}{2}$ T =	esp.	I
	1	2	*4*	1 T =	„	II
		1	2	2 T =	„	IV

— les interruptions viennent non seulement des silences mais aussi de l'orchestration (Klangfarben) ;
— on y trouve le début d'organisation des chorals (le thème même fait partie d'une configuration de choral, bien qu'il se dé-

tache de la figure géométrique représentée par l'écriture à la partie des premiers et seconds violons ;
— les silences témoignent du même penchant vers la symétrie (1—2 et 3—4—5) ;
— tracé de la démarche, également compensateur.

Ve Symphonie „Musique solennelle" (1968) — elle ouvre un cycle nouveau : „dans un certain sens, la Ve Symphonie opère une révision des fonctions des motifs thématiques, le thème n'étant plus le point de référence du travail mais une colonne sonore, un conglomérat de couleur, une structure décorative, un élément de dynamisme, un argument expressif, un pivot pour l'architecture de l'oeuvre" [10]. Nous avons extrait un thème (du premier mouvement) — joué en dialogue par les premiers et seconds violons — qui présente néanmoins les caractères des autres, déjà rencontrés dans les symphonies mentionnées ; ce qu'il apporte de neuf, c'est un surplus d'espace, un déploiement dans un registre ample (du moyen à l'aigu), autant de facteurs qui introduisent des sens musicaux particulièrement expressifs. Le tout se déroule sur une pédale de „mi" tenue sur la basse (V^1c + Cb), alors que le thème se dévide dans les premières deux colonnes sur onze des douze sons (le douzième apparaissant à la troisième colonne), aspect qui nous fait pressentir, bien au-delà du sérialisme, la technique d'organisation des chorals.

Le profil du thème tend vers la symétrie non seulement comme tracé mais aussi comme type d'intervalle :

colonne I

6 m 9 m 6 m 3 m 5+3 m

colonne IV

3 m 5+3 m 6 m 9 m 6 m

La 4e colonne est donc la récurrente de la première colonne. Remarquons de plus que les intervalles utilisés se fondent exclusivement sur les proportions fibonaccienes. Si l'on prend en considération aussi les intervalles des colonnes II et III, l'on obtient :

2m 2M 3m 3M 6m 9m
1 2 3 *4* 8 13 — 1/2 = esp. I

— de tous les intervalles utilisés, seul 3M ne relève pas de la suite de Fibonacci. Il est obtenu par le renversement de la sixte mineure (respectivement de la quinte augmentée Si bémol — fa dièze, en obtenant ainsi fa dièze — Si bémol, soit une quarte diminuée égale par l'enharmonisation avec une tierce majeure ; dans le texte : Sol bémol — Si bémol). Le procédé est fréquent chez Berger car il tient précisément à cette liberté d'agir dans le cadre du système, dont nous parlions auparavant, et qui prête de l'expressivité aux lignes mélodiques ;
— la symétrie se retrouve aussi au niveau de la syntaxe, les motifs centraux n'étant pas séparés par des silences, alors que ceux des extrêmes le sont.

Une année plus tard, en 1969 par conséquent, Berger composait sa *VIe Symphonie „Harmonie"*. Dans ses combinaisons sonores sur la verticale il mettait, avec elle, une note d'originalité. Ses principes, énoncés dans *Structuri sonore şi aspectele lor armonice,* il les applique ici pratiquement. De plus, on détache son intention d'utiliser les modes intégralement chromatiques, d'ou le rapprochement de l'organisation sérielle. Le thème énoncé à la flûte dans le IIe mouvement est construit sur des espaces vastes — propres au compositeur — interrompus par des silences (cette fois asymétriquement). Du point de vue des intervalles, le thème se présente comme tel:

3m 4p 5 + 9 m
3 5 8 13 1/2 = esp. I

Il en résulte une rigoureuse organisation à partir de la suite fibonaccienne (5+ = 6m), d'où aussi une sonorité spécifique sur le plan mélodique et harmonique. Le tracé compensatoire de la marche des intervalles ne se dément pas, là non plus.

VIIe Symphonie „L'Energie" (1970) pour cordes et percussion, représente un nouveau sommet du créateur quant à la vitalité de l'expression. Le thème du IIe mouvement présente un tracé à part : les colonnes I et III sont dynamiques, tandis que la IIe et la IVe sont statiques, stables, conclusives, par la répétition du dernier son de la colonne précédente. Les colonnes dynamiques exposent les 12 sons, lesquels se trouvent dans les relations intervallaires suivantes :

2m 2M 3m 3M 4+ 7m
1 2 3 *4* *6* *10* 1/2 T = esp. I
2 3 5 1 T = „ II

On remarque, outre les sauts compensateurs, une tendance vers la symétrie (1—3, 2—4) et un processus de remplissage des espaces. Sur l'ambitus Do-Si, l'espace se remplit graduellement par les 12 sons qui, disposés sur la verticale, constitueraient ainsi un *cluster.*

VIIIe Symphonie „Luceafărul" („L'étoile du matin"), 1971, la dernière du deuxième cycle, inspirée du poème homonyme d'Eminescu. Ample, avec choeur, elle met en lumière les recherches issues des profondes significations de l'illustre poète. Elle constitue, esthétiquement, le trait d'union entre „Musique solennelle", „Harmonie" et „Energie". De fait, les vers du poème éminescien visent aux mêmes sphères.

Le thème, extrait du IIe mouvement, entonné par la clarinette, se présente ainsi :

2m 2M 3m 3M 5— 6m 7M
1 2 3 *4* *6* 8 *11* 1/2 = esp. I

— on y trouve la richesse des proportions intervallaires qui provient de la technique des renversements (3M, 7M) ou des combinaisons modales raffinées. Les modelages de la matière sonore dénotent une souplesse de main

[10] Cosma, Octavian Lazăr, *Simfoniile lui W. Berger — Consideraţii stilistice,* Studii de muzicologie, XIV ; Bucarest, Ed. muzicală 1979, p. 45.

de maître, d'où certaine désinvolture sans le moindre préjugé dans le cadre organisé du système.

Cependant, plus visibles encore nous semblent ces modalités dès 1974 quand s'ouvre le troisième cycle symphonique avec la *IX*e *„Fantasia"*. Le thème du hautbois au premier mouvement, commenté par les bois et les cuivres dans un langage harmonique appuyé sur les cordes, se présente pareillement fragmenté — le principe, on le voit, ne perd rien de son importance ni dans le troisième cycle des symhonies bergeriennes :

2M 3m 4— 5p 7—
2 3 *4* *7* *9* $\frac{1}{2}$ — esp. I

— intéressante l'apparition de l'intervalle 5p. Il est neutre, ce n'est qu'un simple liant de l'harmonie. C'est aussi une apparition insolite, que cet intervalle dans le mélodisme de Berger (dans notre tableau comme à l'intérieur d'autres thèmes, il n'est guère fréquent !). On pourrait l'interpréter comme le renversement de la quarte parfaite (fondée sur le „nombre d'or") de même que 7— (une septième diminuée), respectivement 6M, est le renversement de la tierce mineure.

*X*e *Symphonie „Mélopée"* (1975) renforce le chemin parcouru tout en rajeunissant le tracé mélodique par l'introduction des pentes sinueuses. L'exemple en est éloquent dans ce sens. Du point de vue des intervalles, la marche graduelle est prépondérante tout comme les petits sauts :

2m 2M 3m 4p
1 2 3 5 $\frac{1}{2}$ = esp. I

Comme on le voit, l'espèce I (dont l'unité de mesure est le demi-ton) confère à la ligne mélodique l'aspect de méandres. Même la disparition partielle des silences (la fragmentation) n'est pas absolue puisque les colonnes 2—3—4 sont reliées.

*XI*e *Symhonie „Sarmiségéthoussa"* (1976) : de nouveau les grands sauts prédominent. Bien que dans l'ensemble, l'oeuvre offre une image continue, un écoulement ininterrompu de la matière sonore, on y trouve quand même des moments qui restent fidèles au principe de la discontinuité, respectivement le canon des trois flûtes à l'*Allegro con brio* (Lettre M) dans le premier mouvement. La ligne mélodique a la configuration suivante :

2m 2M 3m 4m 4p 4+ 6m 6M 7m
1 2 3 *4* 5 *6* 8 9 *11*

De nombreuses combinaisons de modes relevant des différentes espèces pourraient sans doute résulter étant donner les enharmonies intervallaires. Observons néanmoins le goût pour les intervalles augmentés et diminués (la quarte apparaît dans les trois hypostases et dans le texte se trouve aussi présente la quinte augmentée, enharmonique avec 6m, que nous avons préférée dans notre tableau parce qu'elle est spécifique de la musique de Berger). La tendance vers la symétrie est toujours là (les colonnes 1—3, 2—4) de même que la démarche compensatrice laquelle concerne tant les intervalles que les colonnes (1 avec 3).

Le retour aux thèmes discontinus se produit avec la *XII*e *Symphonie „A l'Etoile"* (1978), pareillement inspirée des vers de Mihail Eminescu *(Luceafărul)*. A nouveau, utilisation des instruments préférés : les cordes. L'oeuvre paraît clore le troisième cycle en opérant certaines remémorations, au moyen d'un processus de synthèse, appliqué par moments à des symhonies antérieures. Dans ce sens n'est pas dépourvue d'intérêt la comparaison entre le thème que nous avons extrait du I*er* mouvement (exposé par les premiers violons) et le thème de la *I*re *Symphonie*. Et même si le compositeur n'a pas songé à une construction analogue, celle-ci est ressortie, très probablement, de la nécessité d'un retour (dans le subconscient) ; aussi, notre comparaison n'est-elle aucunement fortuite :

— dans les trois premières colonnes domine 1p;
— les colonnes renferment par 4 sons ;
— maintien, dans toutes les 4 colonnes, de la même combinaison rytmique ;
— démarche compensatrice ;
— certaine périodicité des silences
— le type d'intervalles :

2m 2+ 3M 5+ 7— 7M
1 3 *4* 8 *9* *11*

Si dans „La steaua" de nombreuses réitérations se sont produites, dans la *XIII*e *Symphonie „Simfonia solemnis" à la mémoire de Georges Enesco* (1980), par contre, on se trouve devant une oeuvre de grande ampleur, très diverse du point de vue de l'écriture et manifestant une sensibilité extrême, des états affectifs particulièrement intenses (entre la contemplation et l'énergie). Avec cette dernière symphonie, Berger ouvre des horizons nouveaux en utilisant les modes intégralement chromatiques. Le retour au 12 sons est visible aussi dans le thème du hautbois du premier mouvement (ici-même dans le tableau) et dont les intervalles sont les suivants :

3M 4p 5—6m 7M 9m
4 5 *6* 8 *11* 13 $\frac{1}{2}$ T = esp. I

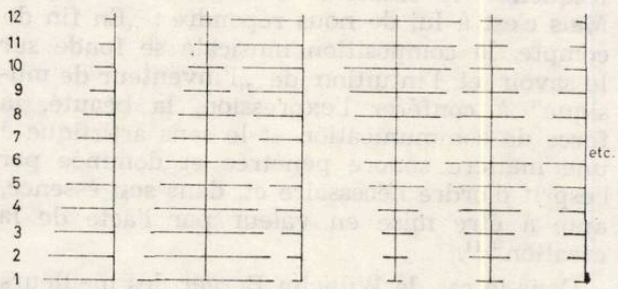
On observe une forte tendance vers l'équilibre, vers la symétrie : 4—6—11, 5—8—13. Ce trait se fait jour aussi dans le sens ascendant ou descendant des intervalles : la colonne 1—3, 2—4, de même que dans la répartition égale des sons (3—3—3—3), du rythme et des silences. Le tout converge vers l'idée de sobriété, d'austérité et d'équilibre rappelant que Wilhelm Berger est un lointain descendant de l'esprit baroque.

Les conclusions qui peuvent être formulées à la suite d'une analyse thématique semblable,

sont innombrables. Mais voici celles qui nous paraissent les plus significatives :

a) un matériau sonore unitaire et conséquent par l'utilisation d'intervalles caractéristiques ;
b) une construction logique dans le tracé des thèmes (une démarche compensatoire) ;
c) une conjugaison harmonieuse de la pensée modale et de la pensée sérielle ;
d) des possibilités illimitées de combinaison dans la jonction des modes ;
e) expressivité du motif thématique par la large ouverture des intervalles ;
f) une tendance permanente vers la symétrie et l'équilibre ;
g) une discontinuité dans la construction syntactique (la fragmentation) en même temps qu'une forte cohésion des motifs ; c'est peut être en cela le côté le plus important de la pensée de Berger, une pensée centrée par excellence sur le thème, et que nous avons essayé de suivre attentivement en analysant les thèmes offerts par son oeuvre symphonique.

Si nous ajoutions aux lignes thématiques, qui représentent l'horizontalité de son discours musical, les structures harmoniques coexistant avec les précédentes en de multiples hypostases — pour culminer dans les chorals intégralement chromatiques aux formes géométriques les plus variées écrites sur la diagonale —



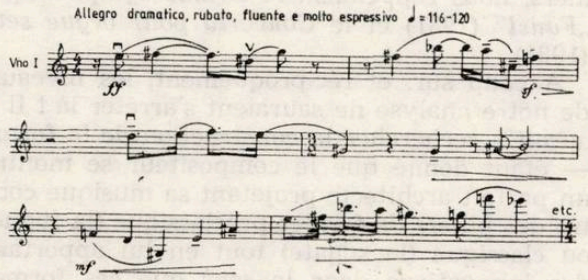
nous aurions alors un tableau représentatif du symphonisme de Berger et, qui plus est, de sa pensée musicale en général car les idées qui s'y trouveraient sont précisément celles qui orientent toute sa création.

Notre étude ne peut s'arrêter là. Elle réclame des recherches futures, des investigations minutieuses, pratiquées sur des ouvrages relevant d'autres genres. Entre le symphonisme et la musique de chambre se placent les concertos instrumentaux composés avec tant de finesse et d'intuition concertantes qu'ils trahissent les penchants d'interprète de Wilhelm Berger. Citons en premier lieu : le *Concerto pour violon et orchestre,* distingué en 1966 par le Premier Prix du Concours international de composition „Reine Elisabeth de Belgique" (Bruxelles) — une grande réussite de la création contemporaine roumaine —, le *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1967), le *Concerto pour 2 violons et orchestre* (1968), le *Concerto pour violon et 2 quatuors à cordes* (1975), le *Concerto pour violon, violoncelle et orchestre* (1977), enfin le *Concerto pour violon et alto* (1979), autant d'oeuvres instrumentales qui ont donné des dimensions nouvelles au genre concertant grâce aux problèmes de technique et d'interprétation qu'ils renferment étant les réceptacles d'expressions profondes embrassant une vaste gamme de sentiments : depuis le lyrisme intimiste jusqu'au accents dramatiques et aux explosions d'énergie.

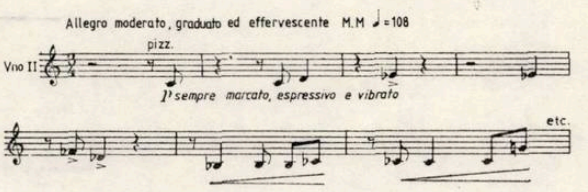
Si les ouvrages concertants font la transition entre le genre symphonique et le genre de chambre, les quatuors à cordes, eux, se placent sur un niveau de grande fermeté bien précisé dans la création du compositeur, niveau dont on pourrait avancer qu'il détient certaine primauté dans sa pensée créatrice. Ils sont au nombre de 14, se groupent en 2 cycles bien définis, alors qu'un 3e vient seulement de s'ouvrir avec la 13e quautor. Les 2 cycles comprennent 6 quatuors, le VIe signifiant une sorte de carrefour dans la création musicale de chambre. C'est aussi le quatuor qui a valu à Berger un autre important grand prix international : le Premier Prix du Concours de composition de Liège (Belgique), 1965.

Les aspects de la construction thématique sont les mêmes que dans les symphonies. Une analyse — par ailleurs analogue — amènerait les conclusions déjà exposées. En guise d'illustration musicale, voici le thème du premier violon exposé au premier mouvement *„Ballata"* du *Quatuor no. 6* et le thème du deuxième violon au second mouvement du *Quatuor no. 14* et dernier :

QUATUOR À CORDES NO. 6
(BALLATA)



QUATUOR À CORDES NO. 14
(SECONDE PARTIE)



Sans nous arrêter sur l'écriture de quatuor qui, de prime abord, apparaît comme extrê-

mement complexe mais parfaitement possédée par le compositeur, les *Quatuors* de Berger ont l'air d'être des symphonies en miniature. La sonorité dense, pleine de sève harmonique et de mouvement contrapuntique, fait des quatre instruments un appareil ressemblant à l'orchestre à cordes et rappelant les deux symphonies où ces instruments jouissent de la faveur du compositeur. Tout à la fois, les Quatuors constituent le minilaboratoire du compositeur où il accomplit les expérimentations des rayons d'action de son système compositionnel. On s'en rend compte en constatant ces chorals réduits à 4 voix qui apparaissent dans le *14e Quatuor*, comme un exemple des tracés propres aux chorals intégralement chromatiques. Sans doute, l'analyse des quatuors exigerait une étude spéciale, à l'instar des autres genres de la création de Berger. Le goût pour la musique de chambre — et la possession des dimensions du genre — le portent aussi vers la sonate. Il en a composé pour 1, 2 ou 3 instruments. Et ses sonates se sont affirmées et imposées sur la scène nationale autant qu'internationale. En 1964, il reçoit le Prix de composition musicale „Prince Rainier III de Monaco" pour la *Sonate à violon seul ;* oeuvre de grande sensibilité, d'une force d'expression analogue, elle se trouve en bonne compagnie puisque la voici encadrée de la *Sonate pour alto et violoncelle* (1964), la *Sonate pour flûte, alto et violoncelle* (1965), la *Sonate pour violoncelle seul* (1967), la *Sonate pour violon et alto* (1967), la *Sonate pour violon seul* (1968), la *Sonate pour orgue* (1980) etc.

La création musicale de Wilhelm Berger ne s'arrête pas là. Il y a des ouvrages intéressants qui ont précédé les compositions énumérées, d'autres — écrits récemment — attendent de se rendre à la salle de concert. Parmi ces derniers, nous rappelons : le *Drame symphonique „Faust"* (1981) et le *Concerto pour orgue seul* (1981).

A coup sûr, et réciproquement, les niveaux de notre analyse ne sauraient s'arrêter là ! Il y aurait à rechercher la construction de la forme — étant donné que le compositeur se montre un parfait architecte projetant sa musique contre des piliers de formes préclassique (la fugue) ou classique (la sonate) tout en lui apportant des innovations dans le sens que ces formes ne sont plus des moules rigides et contraignants mais seulement des supports, descendants de la tradition tels un solide héritage, et sur lesquels de nouvelles architectures peuvent être érigées. Il y aurait encore à relever comme le plus intéressant des aspects de l'architecture bergerienne, cette caractéristique jonction des formes fixes et des formes improvisées, d'où le flux continu sur des étendues chronologiques amples et le déploiement sur de vastes espaces.

Autre niveau de l'analyse à poursuivre serait celui de l'esthétique ; intéressant et susceptible d'être débattu en profondeur. Si l'on envisage les cycles symphoniques ou ceux des quatuors à cordes, on observe des groupements qui suivent un plan esthétique bien tracé. Quelle intéressante base de discussion serait, par exemple, le premier cycle symphonique *„Lyrique"*, *„Epique"*, *„Dramatique"* et *„Tragique"* comparé au deuxième : *„Musique solenelle"*, *„Harmonie"*, *„Energie"*, *„Luceafărul"*.

Voici par conséquent quelques points de départ seulement pour une analyse complexe ! Découvrir l'application dans la pratique musicale d'un système compositionnel est un travail particulièrement ardu car il suppose une pénétration successive jusqu'aux niveaux les plus secrets. Et plus on gagne du terrain, plus les sentiers se ramifient en dévoilant un monde sonore riche qui vous exhorte à la réflexion et vous incite à vous poser la question suivante : où sont-elles donc les lois d'après lesquelles le créateur a forgé sa musique ? Mais c'est à lui de nous répondre : „En fin de compte, la composition musicale se fonde sur le savoir et l'intuition de „l'inventeur de musique" à conférer l'expression, la beauté, la force de communication et le sens artistique à une matière sonore pénétrée et dominée par l'esprit d'ordre nécessaire et, dans son essence, apte à être mise en valeur par l'acte de la création" [11].

Dans le cas de Wilhelm Berger, les meilleurs témoins des assertions ci-dessus restent ses oeuvres — autrement dit sa création intégrale — et son système qui offrent toutes les réponses requises.

(en français par Colette Ghimpețeanu)

[11] Berger, W. G., *Dimensiuni modale*, Bucarest, Ed. muzicală, 1979, p. 271.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 5, 48 p. București — Mai 1982

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex · 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creație), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie). Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația c. 2250

42.416

Prețul lei 15

6

MUZICA

IUNIE 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

NICOLAE CĂLINOIU

Înalta noastră responsabilitate artistică . . . 1

ANTON DOGARU

Muzica corală românească (1968—1982) II . . 3

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Nicolae Brînduș, în colaborare cu Mihaela Marinescu 8

CREAȚII ROMÂNEȘTI

VASILE VASILE

Glasurile Putnei de Viorel Munteanu . . . 9

EMILIU DRAGEA

Variațiuni pe un cîntec popular de Valentin Timaru 12

TINERI COMPOZITORI

HORIA ȘURIANU

Violeta Dinescu, Călin Ioachimescu, Adrian Iorgulescu 13

★

LIVIU COMES

Rolul educativ al orchestrelor de pionieri . . 19

MIȘU IANCU

Începuturile muzicii ușoare românești . . . 21

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Nicolae Călinoiu, Carmen Stoianov, Horia Șurianu, Viorel Crețu, Edgar Elian Dumitru Avakian, Dan Buciu, Dan Scurtulescu, Lucian Meținanu, Mihaela Marinescu, Cristina Sîrbu, Ștefan Cărăpăceanu, Alexandru Bădulescu, Francisc Laszlo, Ovidiu Giulvezan, Ion Pelearcă, Monica Ioniță, Valeria Dogaru 23

NOUVELLES MUSICALES ROUMANIE

CARMEN STOIANOV

Tiberiu Olah 40

SOMMAIRE

NICOLAE CĂLINOIU

Notre haute responsabilité artistique . . . 1

ANTON DOGARU

La musique chorale roumaine (1968—1982) II . 3

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Nicolae Brînduș, avec la collaboration de Mihaela Marinescu . . . 8

OEUVRES ROUMAINES

VASILE VASILE

„Glasurile Putnei" (Les voix de Putna) de Viorel Munteanu 9

EMILIU DRAGEA

Variations sur une chanson populaire, de Valentin Timaru 12

PARMI LES JEUNES...

HORIA ȘURIANU

Violeta Dinescu, Călin Ioachimescu, Adrian Iorgulescu 13

★

LIVIU COMES

Le rôle éducatif des orchestres d'écoliers . . 19

MIȘU IANCU

Les débuts de la musique légère en Roumanie 21

LA VIE MUSICALE

Signataires : Nicolae Călinoiu, Carmen Stoianov, Horia Șurianu, Viorel Crețu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Dan Scurtulescu, Lucian Meținanu, Mihaela Marinescu, Cristina Sirbu, Ștefan Cărăpăcenu, Alexandru Bădulescu, Francisc Laszlo, Ovidiu Giulvezan, Ion Pelearcă, Monica Ioniță, Valeria Dogaru 23

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

CARMEN STOIANOV

Tiberiu Olah 40

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 6 (357) IUNIE 1982

*Înalta noastră responsabilitate artistică**

Nicolae CĂLINOIU

De la tribuna celui de-al II-lea Congres al educaţiei politice şi al culturii socialiste, doresc să exprim în numele muzicienilor din ţara noastră — compozitori, interpreţi, educatori, oameni de ştiinţă muzicală — profunda aderiune la politica internă şi externă a partidului şi statului nostru, la tezele şi ideile de excepţională valoare teoretică şi practică cuprinse în magistrala expunere a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului nostru la recenta plenară lărgită a C.C. al Partidului Comunist Român, expunere care se constituie într-un amplu şi măreţ program de acţiune pentru îndeplinirea în cele mai bune condiţii a sarcinilor stabilite de cel de-al XII-lea Congres al P.C.R.

Prin analiza profund ştiinţifică şi pătrunzătoare a activităţii ideologice, politice şi cultural-educative, a fenomenelor care însoţesc procesele transformatoare din România socialistă, acest document programatic este de o inestimabilă însemnătate pentru întreaga noastră activitate pusă în slujba formării omului nou, constructor conştient al socialismului şi comunismului în patria noastră.

În prima zi a Congresului am ascultat cu un viu interes salutul adresat de tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceauşescu marelui forum al educaţiei politice şi culturii socialiste, mobilizator mesaj care şi pentru noi muzicienii, înseamnă o înaltă preţuire şi în acelaşi timp, un îndemn pentru creşterea exigenţei şi responsabilităţii ce ne revin în nobila operă de educare patriotică, etică şi estetică a oamenilor muncii din ţara noastră.

Pentru noi, muzicienii, angajare social-deologică şi patriotică înseamnă procuparea permanentă pentru o calitate superioară a creaţiei, interpretării şi educaţiei muzicale, la nivelul cerinţelor programului ideologic al partidului — care a stabilit un statut clar artei —, al exigenţelor morale, estetice şi filozofice ale operei de făurire a unei civilizaţii spirituale superioare în ţara noastră, de îmbogăţire a patrimoniului cultural naţional. Sîntem conştienţi de faptul că funcţia socială a artei muzicale, valoarea ei educativă — parte integrantă a activităţii ideologice, cultural-educative şi de făurire a unui om nou, cu o elevată viaţă spirituală şi conştiinţă morală — depind în primul rînd de măsura în care ţinem seama de adevăratele surse de inspiraţie şi vitalizare a artei, după cum sublinia tovarăşul Nicolae Ceauşescu la recenta plenară lărgită a C.C. al P.C.R., definind cu limpezime coordonatele ideologice ale creaţiei artistice, caracterul ei angajat, raporturile dintre naţional şi universal, trăsăturile specifice originalităţii artei noastre. În lumina acestei strălucite expuneri, muzicienii din România au înţeles şi mai clar că adevăratele lor surse de inspiraţie trebuie să le constituie valorile exemplare ale patriei în devenirea lor istorică, inepuizabila tradiţie folclorică, inegalabilele frumuseţi ale doinelor şi baladelor străbune, valorile umaniste ale muncii libere prin care se ctitoreşte o nouă societate şi o nouă cultură, etosul spiritual al poporului nostru. Aşa cum ne învaţă secretarul general al partidului, trebuie „să se bea apă numai din izvorul cu apă vie ce izvorăşte din pămîntul udat de sudoarea şi sîngele înaintaşilor", aceasta fiind izvorul cel mai de seamă al originalităţii artei noastre, calea cea mai durabilă pentru consacrarea creaţiei muzicale româneşti pe plan naţional cît şi universal.

În climatul deosebit de fertil asigurat prin orientările, indicaţiile şi îndemnurile date de conducerea partidului, de tovarăşul Nicolae Ceauşescu personal, pe fundalul de efervescenţă creatoare generat de Festivalul naţional „Cîntarea României", muzica românească s-a îmbogăţit cu numeroase lucrări în toate genurile — lucrări care redau în mod convingător şi nuanţat universul uman al epocii noastre.

Rezultatele obţinute pe planul creaţiei muzicale s-au reflectat pozitiv în repertoriile instituţiilor şi colectivelor muzicale de spectacole şi concerte — profesioniste şi de amatori —, în acţiunile de popularizare a muzicii prin tipar şi disc, contribuind la sporirea eficienţei activităţii cultural-educative, la îmbogăţirea vieţii sprituale a maselor. Astăzi, mai mult ca oricînd, viaţa muzicală românească se integrează în mod firesc în marea mişcare artistică contemporană, creîndu-şi prin lucrările muzicale cele mai reprezentative ca şi prin activitatea talentaţilor noştri interpreţi, prin concertele şi spectacolele de înalt nivel artistic, un prestigiu binemeritat, confirmat prin numeroase premii şi distincţii obţinute atît în ţară cît şi peste hotare — domenii în care România se situează pe unul din locurile fruntaşe alături de ţări de îndelungată tradiţie.

* Cuvînt rostit în cadrul lucrărilor celui de al II-lea Congres al educaţiei politice şi al culturii socialiste.

Subliniind aceste rezultate importante, cu care ne putem mîndri, sîntem conștienți de faptul că în raport cu cerințele actuale ale activității politico-ideologice și de educație socialistă mai sînt și numeroase carențe și neîmpliniri, atît pe planul creației și al interpretării muzicale, cît și pe cel al aprecierii exigente, al dezbaterii largi, în spirit critic, partinic, a noilor valori. Critica noastră de specialitate nu a dovedit suficientă fermitate față de unele lucrări muzicale în care căutările se reduc la simple investigații ale fenomenului sonor, la înlănțuiri arbitrare de sunete care nu comunică nici o idee și nici un sentiment, lipsite de inteligibilitate, de frumos și de atractivitate. Trebuie să recunoaștem cu sinceritatea și autoexigența specifice comuniștilor că atît Uniunea compozitorilor cît și Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Radioteleviziunea au facilitat promovarea în viața muzicală și a unor astfel de lucrări care se situează în zonele marginale ale gîndirii și sensibilității contemporane, dovedind lipsă de consecvență în selecționarea valorilor reale ale creațiilor propuse pentru a fi difuzate. Nu de puține ori am asistat la concerte și spectacole de slabă calitate artistică. În același timp, numărul spectacolelor muzicale cu caracter patriotic-militant și indeosebi în domeniul operei, operetei și baletului este insuficient față de nevoile vieții noastre muzicale și nu toate au fost realizate din punct de vedere artistic pe măsura și la nivelul temelor abordate. Trebuie să arătăm, de asemenea, să sînt încă prea puține cîntece valoroase, mobilizatoare, accesibile și atractive, dedicate diferitelor categorii de oameni ai muncii, inclusiv tineretului. Deși au trecut 20 de ani de la cooperativizarea agriculturii, dispunem de un număr foarte mic de cîntece valoroase inspirate din viața nouă a satului nostru socialist.

Nevoile vieții noastre muzicale solicită un număr sporit de lucrări valoroase — de la cîntecul patriotic și revoluționar la muzica ușoară, de la formele ample simfonice și vocal-simfonice, de cameră și concertantă la muzica de operă, operetă și balet — cu un bogat conținut de idei, realizate la un înalt nivel de măiestrie artistică. Este o datorie patriotică și cetățenească pentru noi toți care ne desfășurăm activitatea în domeniul literaturii și artei, de a realiza lucrări valoroase, care să redea cu mai multă pregnanță și convingere, cu patos eroic, revoluționar, activitatea noastră socialistă, dinamismul vieții noastre sociale, încrederea în viață și în viitorul luminos al patriei făurit sub conducerea înțeleaptă a P.C.R. în frunte cu secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, eminent conducător al partidului și statului nostru, strălucită personalitate a vieții politice contemporane, a mișcării comuniste și muncitorești internaționale, luptător consecvent pentru cauza socialismului și independenței, pentru pace, progres și civilizație, pentru prietenie și colaborare cu toate țările lumii.

Considerăm, de asemenea, că trebuie să facem mai mult pentru ca, încă de pe băncile școlii, tineretul patriei noastre să-și însușească valorile patrimoniului muzical național și, în primul rînd, creațiile de puternică vibrație patriotică și revoluționară, cîntecele înaripate care vorbesc despre istoria noastră din trecut și de azi. Se impune, totodată, să folosim mai bine decît am făcut-o pînă acum instituțiile muzicale profesioniste, care trebuie să-și lărgească aria activității lor, prin sporirea numărului de spectacole și concerte în aer liber, pe stadioane și în locuri de importanță istorică, în stațiunile turistice și balneoclimaterice, în marile întreprinderi industriale și în mediul rural, în localitățile din județele lipsite de astfel de instituții și îndeosebi în centrele muncitorești, pentru satisfacerea necesităților cultural-educative ale oamenilor muncii din țara noastră și, în același timp, să facem ca asemenea necesități, interesul pentru marile valori ale artei culte să se înscrie, în continuuare, pe o linie tot mai ascendentă. Aceasta este o sarcină de mare răspundere pentru noi toți, cei care ne desfășurăm activitatea în domeniul cultural-artistic. Așa cum spunea tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, eminent om politic și savant de renume mondial, în cadrul plenarei lărgite a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie, „...trebuie făcut totul pentru ca știința, învățămîntul, cultura și arta să-și îndeplinească în condiții tot mai bune importantele atribuții și răspunderi ce le revin în domeniul activității ideologice și educative".

Pătrunși de adevărul că libertatea de creație înseamnă, în același timp, înțelegere a înaltei responsabilități artistice și cetățenești, noi, muzicienii, ne angajăm să ne sporim eforturile pentru a răspunde cerințelor actuale și de perspectivă ale culturii noastre, consacrîndu-ne întreaga putere de muncă ridicării la o nouă calitate a vieții muzicale românești. Vom face totul pentru a răspunde marilor comandamente ale culturii noastre socialiste, dezvoltînd un dialog fertil cu mișcarea artistică de masă, cu oamenii muncii din industrie și agricultură, cu tineretul, în cadrul generos oferit de Festivalul național „Cîntarea României", amplă manifestare a creativității națiunii noastre socialiste, acțiune de importanță fără precedent în viața spirituală românească, inițiată de secretarul general al partidului nostru.

Prin minunatele imnuri ale muncii, ale iubirii de țară, de partid și de popor, prin înaripatele creații dedicate păcii și prieteniei pe care le vom realiza, ne angajăm în fața conducerii partidului, personal a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, să aducem prinosul nostru la zidirea României moderne, la înălțarea continuă a edificiului culturii noastre socialiste.

Muzica corală românească (1968—1982)
II

În sînul acestui sector de creație pot fi găsite atît piese foarte scurte care valorifică o anumită caracteristică folclorică, precum și desfășurări muzicale, concertistice, în care amploarea, volumul forțelor care participă concurează cu pagini din marile fresce corale cunoscute. Este o dovadă că marea măiestrie a creatorilor noștri corespunde firesc deosebitei bogății și valorii folclorului nostru, pe care-l slujește elegant, eficient.

O dimensiune a cîntecului nostru coral, care poate fi sesizată, de asemenea, la o mare parte din partiturile scrise mai demult sau recent, este ținuta imnică. Conținutul patriotic, adînca rezonanță și vibrație au determinat, de fiecare dată, o bărbăție a cîntecului nostru coral, iar compozitorii noștri de astăzi cultivă, uneori cu deosebită pregnanță, această caracteristică. Teodor Bratu a scris, de pildă, imnul *Partid, a toate ziditor*, la fel Cl. Negulescu este autorul măreței lucrări *Congresul marelui partid*, pentru bas solo, cor și pian. În aceeași ordine de idei, mai semnalez *Imn României Socialiste* și *Imn eroilor* de I. Crișan, *Țara de mîine* de R. Georgescu, *Măreață zi de august* de L. Ionescu, *Patria* de Gh. Bazavan și *Imn festiv* de T. Jarda. Compozitorul V. Timiș a îmbrăcat în haină imnică *Omagiul* său, dedicat lui Brâncuși, ca și D. Popovici, care a închinat, cu conturat profil modal, un foarte izbutit *Omagiu lui Burebista*. Tot marelui conducător dac i-a dedicat și D. D. Botez o *Odă* (V. Tulbure). Lărgind considerabil sfera, compozitorul T. Bratu a scris *Cuvîntul românesc*, iar D. Alexandrescu un *Imn Liceului pedagogic Constanța* și R. Georgescu un *Imn soarelui*. Creația înscrisă în acest sector, nu tot atît de întinsă ca celelalte domenii, pe care le-am prezentat sau le voi prezenta în continuare, este și un rezultat al efervescenței ce a însoțit alegerea noului *Imn de stat*. Compozitorii și-au adus contribuția, cu lucrări inspirate, care au rămas în repertoriile formațiilor profesioniste și de amatori, îmbogățindu-le, după cum arătam, cu o dimensiune specifică.

Am găsit de cuviință să încerc a puncta și cîteva repere ale creației corale destinate formațiilor de amatori. Cu toate că limitele nu sînt categorice, valorile circulînd și într-o parte și în alta, în sînul formațiilor profesioniste sau de amatori, se pot aprecia unele lucrări ca fiind destinate mai ales amatorilor, adică fiind mai ușor de realizat interpretativ, nesolicitînd depășirea unor mari dificultăți tehnice sau expresive. Modele în acest sens au oferit N. Oancea, scriind în acești ani *Vatra dorului* (V. Tulbure), suita *Cîntec mîndru-i pe la noi* (D. Vasilescu Liman), *La izvorul din pădure* (I. U. Soricu), *Patria* etc. apoi N. Ionescu cu *S-a-ntors primăvara* și *Trece moșu pe șosea*, Gh. Șoima cu *Popor în mers nestăvilit*, Z. Popescu cu *Aș vrea* și *Sus pe Crișuri și pe Mureș* și alții. Este remarcabil faptul că unii compozitori de marcă, ca A. Pașcanu, D. Popovici, V. Grefiens, D. D. Botez, L. Profeta, R. Paladi, M. Chiriac, au găsit răgazul necesar pentru a se dedica, din cînd în cînd îmbogățirii cu rafinament a genului. Pe de altă parte, este recunoscută contribuția permanentă, originală, a lui Gh. Bazavan, M. Neagu, C. Arvinte, V. Timiș, T. Bratu la modernizarea mijloacelor de expresie, nedepășind posibilitățile, pe baza unei întinse experiențe de animatori și conducători ai formațiilor de artiști amatori. UGSR și Casa Creației, colaborînd cu Uniunea compozitorilor, au dat la iveală, pe parcursul acestor ani, o serie bogată de colecții de coruri, cuprinzînd creații dedicate formațiilor de amatori, comenzi speciale adresate compozitorilor. Desigur că această pîrghie joacă un rol important în stimularea și menținerea la un anumit nivel a creației de gen. Pe de altă parte, cu ajutorul acestui sistem, se poate asigura, prin colaborarea cu un număr mare de compozitori, o însemnată varietate tematică și de mijloace. Privesc, de pildă, o listă de comenzi ale UGSR dn anul 1978, în care sînt înscrise lucrările : *Noi luceferi* de Z. Popescu (T. George), *Mîini de aur* de G. Vancu (C. Constantinescu), *Clipește patria în vînt* (C. Z. Corodeanu), *Cîntecul muncii* de L. Ionescu (N. Po-

pescu), *Solia păcii* de Em. Lerescu (E. Frunză), *Prin muncă și pentru muncă* de G. Grigoriu (A. Grigoriu și R. Iorgulescu), *Un miner și draga lui* de C. Romașcanu (E. Frunză), *Floarea muncii* de V. Timiș (I. Socol), *Fetele din țara noastră* de I. Odăgescu (N. Constantinescu), *Sentimentul de patrie* de G. Bazavan (C. Atomii) și altele.

Găsesc înscrise pe aceste liste realizări ce poartă dedicații semnificative, prin care compozitorul punctează, cu cuivnte, ceea ce a încercat să sugereze prin muzică. „Pentru *Corul de cameră* al casei de cultură din Slobozia" — scrie pe o partitură Gh. Bazavan, „Pentru *Corul veteranilor* din Arad" — notează în altă parte Fl. Comișel, „Corului *Vox humana* din *Sf. Gheorghe*" — atrage atenția undeva Cl. Negulescu și așa mai departe. Se poate întocmi, cu aceste date, o veritabilă hartă a vieții muzicale susținută de corurile de amatori, cu ajutorul compozitorilor. Este într-adevăr deosebit de important că avem lucrări pentru toate categoriile de muncitori, cîntece de voie bună și de belșug, inspirate imnuri de glorie, viziunare alcătuiri muzicale ce merg în pas cu prezentul și cu viitorul țării. Metafora este un permanent partener al creatorilor, în acest demers. Dovadă stau titlurile : *În patria ciocîrliei* de A. Winkler, *Plai de soare și de dor* de M. Neagu. Îndemnul la muncă, la învățătură și la perfecționare este de asemenea o caracteristică vie a acestei creații. Mă gîndesc la lucrările *A-nvăța ș-a munci ș-a cerceta* de M. Constantin (N. Stoian) și *Mîinile de aur* de Șt. Andronic (N. Nasta). Așa cum vom vedea în continuare, la creația dedicată copiilor, în privința muzicii destinată amatorilor este vizibilă preocuparea pentru educarea conștiinței, cu mijloace din ce în ce mai rafinate, în forme care depășesc canoanele, stereotipul, în care polifonia se face din ce în ce mai frecventă, apoi subtilitatea timbrală, varietatea ritmică etc.

O categorie bogată de lucrări o constituie cea dedicată tineretului. Ca și în cazul colaborării cu UGSR și CCES, de data aceasta C.C. al U.T.C. realizează o permanentă legătură cu Uniunea compozitorilor, rezultatele fiind semnificative. „Festivalul și Concursul cîntecului politc" este un organism extrem de important în viața compozitorilor. Au fost scrise, în legătură cu acest concurs, sau în afara lui sute de lucrări, pulsînd tinerește, „spunînd" lucrurile într-un stil caracteristic tineretului, adolescenților. Un sprijin real în difuzare este constituit din activitatea Corului U.T.C., model pentru toate formațiile tinerești, de toate categoriile din țară.

Pornind de la lucrările scrise acum aproximativ 15 ani, am notat cîteva certe izbînzi ale genului : *Marșul tinereții* de R. Paladi (E. Frunză), *Imnul tinereții noastre* de V. Timiș (I. Socol), *Poartă-mă, gîndule* de D. Popovici (D. Filimon), de o factură deosebită, *Tineret liber, comunist* de R. Șerban (Gh. Vîlcu), *Uteciștii de astăzi, comuniștii de mîine* de T. Popa (M. Dumbravă), *Noroc bun, studenți* de C. Romașcanu (D. Bălan), *Studenție, flamură de aur* de M. Constantin (I. Socol), *Patria mea, frumoasă Românie* de Lulu Orăscu (N. Nasta), *Țară, cîntec de iubire* de Gr. Nica (I. Segărceanu), *Tinerețe, studențească floare* de V. Donose (I. Socol) ș.a. Majoritatea ediției de concurs, pe care le menționam mai înainte, s-au încheiat cu o bogată recoltă de cîntece, care au fost înscrise în pagini tipărite, sau gravate și pe disc. Desigur că muzica constituie un important instrument de educație a tinerei generații și din acest motiv toate eforturile făcute sînt lucruri foarte necesare. Intenția de a reuni argumente caracteristice diferitelor genuri, mă gîndesc la infuziile practicate de compozitorii de muzică ușoară, sînt fapte care sporesc accesibilitatea și asigură o mai largă difuzare. Prezența unor compozitori consacrați în acest gen, pe terenul muzicii corale, a dat rezultate valabile, multe cîntece ale acestora devenind, pentru tinerii interpreți și ascultători, adevărate șlagăre.

Ca și creația destinată tinerilor, am sesizat că o serioasă preocupare o constituie muzica corală pentru ostași. Și aici colaborarea cu forurile interesate duce la realizări care interesează din ce în ce mai mult părțile. Concursul și festivalul „Te apăr, te laud și te cînt" joacă rolul unui veritabil ferment, polarizînd un mare număr de creații pe care compozitorii le dedică celor chemați să-și îndeplinească serviciul militar. Și se poate sesiza efortul de a depăși șabloanele. de a înscrie creația pe făgașe noi, din ce în ce mai atrăgătore. În legătură directă cu concursul de profil, sau în afara lui, au fost scrise atît miniaturi ritmate în pas de marș, cît și diferite lucrări mai ample, poeme, ode sau cîntece lirice, care dau glas diferitelor gînduri și sentimente, într-un mod specific. La loc de cinste, în acest domeniu, am găsit cîntecul maestrului I. D. Chirescu.

Armata țării (I. Melinte), însoțit de *Marșul regimentului de gardă* de D. D. Botez (J. Gheliuc) și de *Imn neatîrnării* de A. Pașcanu (M. Radina), lucrări care poartă amprenta prestigioasă a creatorilor. Apoi, ediția din anul 1978 a consacrat, de pildă, lucrări semnate de H. Mălineanu, L. Profeta, T. Popa, S. Eremia, M. Dragomir, I. Miclea, N. Goga, D. Stoian, Șt. Andronic și alții. De o bună apreciere se bucură *Odă ostașilor români* de M. Neagu (V. Alecsandri), *Sună, goarnă* de M. Vescan (V. Bîrna), *E ziua, ostaș al țării mele* de S. Sarchizov (V. Carianopol) pentru mezzosoprană, cor și pian precum și lucrări semnate de V. Timiș, R. Oschanitzky, C. Zalu, I. Pelearcă, V. Donose, D. Milcoveanu, M. Bădulescu, C. Romașcanu, I. Vanica, C. Arvinte, și alții. Este adevărat că tradiția genului este extrem de puternică și totuși compozitorii încearcă depășirea lucidă a tiparelor. Astfel pătrunderea caracteristicilor

modale, a ritmurilor care sparg monotonia, anumite sensuri care conduc melodia pe drumuri nebătătorite, armonia îmbogățită, cromatizată cu o bună știință a posibilităților vocale, toate acestea se simt din ce în ce mai prezente în producțiile de gen, baza cîntecelor constituind-o desigur melodia populară. Noua ediție a „Festivalului cîntecului ostășesc", care a debutat de curînd, așteptăm să aducă noi împliniri în acest sens.

Este știut faptul că un cîntec bun pentru copii este foarte greu de scris, trebuind să fie îndeplinite o seamă de condiții, nu numai muzicale. Cu toate acestea, compozitorii noștri, continuînd frumoasa tradiție existentă, s-au angajat pasionat pe drumul lărgirii mijloacelor de expresie, al pătrunderii eficiente în sufletele micilor interpreți, pe care doresc să-i facă mai buni, să-i înnobileze. Sînt și cazuri cînd rezultatele strădaniilor se constituie în contribuții originale, demne de maximă atenție, atît sub aspectul limbajului, cît și din punct de vedere artistic. *Corurile pentru copii* de M. Eisikovits, miniaturile lui D. Voiculescu, apoi întreaga creație aparținînd genului, semnată de A. Pașcanu, excelînd în frumuseți pline de prospețime, insipratie și culoare, numeroasele cicluri semnate de L. Comes, T. Bratu, N. Ionescu, I. Nicorescu, cîntecele lui Gh. Bazavan, Al. Velehorschi, D. D. Stancu, I. Alexandrescu, G. Derieteanu, L. Profeta, D. Buciu, C. Petra Basacopol, C. Negulescu, I. Vintilă, A. Zeman, V. Petculescu, P. Rogojină, A. Winkler, C. Trăilescu și Șt. Andronic au intrat de mult în repertoriu, sînt învățate prin intermediul manualelor, se fac auzite la toate concursurile de profil. După cum vedem, le dedică creații celor mici compozitori de toate vîrstele. În fond, este vorba de o participare declarată cu sinceritate, la fel cum micii interpreți cîntă „cu tot sufletul", fără reținere. Înființarea Biroului secției de creație pentru copii din Uniunea compozitorilor, în ziua de 25 martie 1977, a însemnat un nou pas, cutezător, în direcția îndrumării competente a întregii desfășurări. Din acest punct au început campaniile pentru o creație în funcție de necesități, privind atît domeniul educației muzicale generale cît și cel al educației de specialitate. Cenaclurile, plenarele secției sînt adevărate ateliere în care se dezbat probleme de diferite naturi și se iau hotărîri necesare. Anul 1979, de pildă, „Anul internațional al copilului", s-a înscris ca o nouă redută cucerită de compozitori, cu noi creații pline de ritmuri tinerești, plastice și luminoase. Cu un ambitus de preocupări foarte larg, cuprinzînd toate compartimentele de învățămînt, apoi activitatea concertistică a tuturor formațiilor corale de șoimi, pionieri și școlari liceeni, Biroul a înscris la loc de cinste realizarea cărților de cîntece cu lucrări originale, sugestiv intitulate „Cîntați cu noi". Al treilea volum al colecției, ieșit de sub tipar de curînd, este încă o dovadă a seriozității ce caracterizează munca de stimulare a creatorilor, selecția rezultatelor și dorita îmbogățire spirituală a tinerilor muzicieni.

Neputînd cuprinde aici tot ce s-a scris, tot ce s-a realizat, socot că, față de cele menționate, este necesară o scurtă trecere în revistă a activității cenaclurilor din țară și a filialelor, întocmită după informațiile prietenești pe care le-am primit, privind mai ales creația compozitorilor care nu au fost menționați sub nici o formă. În mare, această activitate de creație se axează tot pe domeniile pe care le-am prezentat pînă acum, fiind prezente, la fiecare caz în parte, o serie de realizări dedicate patriei, partidului, pornind de la folclor etc. La Iași, de pildă, există un puternic mănunchi de compozitori care activează pasionat, numele lor fiind prezente la toate acțiunile organizate de Uniunea compozitorilor. Din creația lui Vasile Spătărelu, de pildă, citez : *Tu te-ai născut partid* (V. Filip), *Vine dorul prin pădure* și *Foaie verde peliniță* (prelucrări), *Două cuvinte* (Alexandru Macedonski), *Revedere* (M. Eminescu), *Suita corală pe teme populare din Moldova* și *Omagiu lui Picasso* (M. F. Petrescu). Dintre lucrările lui A. Stoia am reținut : *Vatra fericirii* (V. Tulbure), *Pentru inima ce arde* (D. Corbea), *România mea* (G. Lesnea), *Mîndra mea* (versuri populare), *Trei cîntece din Moldova, Două cîntece de nuntă, Horă în grădină* (T. Arghezi). Tot dintre compozitorii ieșeni îi mai citez pe activii M. Stan, S. Vînătoru, V. Ionescu-Pașcani, A. Zeman, S. Pautza, C. Misievici și V. Munteanu. La Brașov sînt de reținut lucrări semnate de C. Arion, P. Vlaiculescu și N. Petri. La Tîrgu Mureș, Ede Terenyi, C. Csaba, Z. Aladar și T. Fatyol, I. Birtalan au elaborat, în această perioadă, coruri pornind de la folclor, lucrări pentru copii, multe cîntece omagiale, marșuri etc. Trecînd în continuare la Sibiu găsim înscris numele lui Gh. Șoima alături de titlul unei izbutite declarații patriotice : *Te lăudăm, pămînt strămoșesc*. Activul dirijor de cor B. Cobasnian este și un compozitor de muzică corală, reprezentînd orașul Constanța. Din creația sa citez *Mîndra mea ca floarea* (Șt. Raicu) și *Cîntec despre patrie* (E. Frunză). Din Craiova sîntem din cînd în cînd informați despre creația lui Gh. Stănescu, Al. Racu, C. Ungureanu și B. Chelaru, care cuprinde miniaturi, suite, cîntece omagiale, marșuri etc.

La Reșița a luat ființă, în anul 1979, un cenaclu condus de compozitorul W. M. Klepper, în scurta activitate desfășurată pînă în prezent fiind promovate lucrări de D. Moraru, A. Micșa, F. Stürmer, I. Făgeanu, Gh. Dobrogeanu, S. Humiță, A. Munteanu, N. Chirilă, și I. Lober. În lista de lucrări a acestor începători în ale compoziției se află înscrise prelucrări din folclorul local, pentru voci egale sau cor mixt, multe lucrări cu caracter patriotic, cîntece pionierești etc.

De la Timișoara, prin grija maestrului Nicolae Boboc, am fost informat asupra urmă-

toarelor lucrări, elaborate în perioada de care ne ocupăm : *Cîntecul Carpaților, Partidul, Cîntec pentru constructori, Românie, vis de aur, Odă Președintelui dintîi, Cîntare Republicii, Cîntecul Independenței, Cîntec pentru mineri* de I. Crișan, *România, Lino, Leano, Fecioriță de-ocheșiță, Fiica ce mi-ți dare* și *Colo în sus și mai din susu* de N. Boboc, *File de istorie, Partidului, Ai apărut* și *România* de T. Caciora, Suita „*Patrium Carmen*", *Țară de mîine, Două cîntece vechi din Banat, Străbuni, Mîndrie* și *Imn soarelui* de R. Georgescu, *Sărbătoarea recoltei, Dano, rano, Lumea mea, Din lumea celor mici, Balada lui Pătru Mantu, Rapsodie bănățeană, Emblemele lui '907, Credință în partid* și *Imn pentru Republică* de S. Ilin, *Triptic 1877* de M. Hoinic și *Țară de vis* de B. Hoinic.

Am lăsat special la urmă realizările compozitorilor clujeni, pe care i-am mai înserat pe parcursul referatului meu și care se disting printr-o activitate plină de originalitate, aducînd reale servicii la dezvoltarea genului muzicii noastre corale. În anii 1972—1977, filiala a editat două volume de coruri, conținînd prelucrări de foclor și cîntece de masă, în îngrijirea lui D. Voiculescu. *Hoi le runda* de D. Voiculescu, *Trenule cu roate late* și *La umbră de mărăcine* de C. Țăranu, *Frunză verde, codru des* de H. P. Türk, *Haia, Haia tu lia* de G. Jodal, *Mărie, Mărie* de M. Eisikovits, *Două cîntece din Bihor* de Vasile Herman, *La fereastră* și *Dans* de S. Toduță, *Mult mă întreabă frunza vara* și *Fă-mă pasăre măiastră* de T. Jarda, *Colindă de pricină* de A. Pop, *Două cîntece din Lopadea nouă* de E. Terenyi. *Cîntec satiric* de C. Râpă, *Colo susu mai din susu* de V. Timaru și *Roua verde a codrului* de A. Markos sînt cîteva titluri de lucrări care fie că prelucrează sugestiile folclorice, fie recreează, în chip original, componentele caracteristice muzicii populare, din acest punct de vedere se poate aprecia că grupul de compozitori clujeni, aflați sub înrîurirea covîrșitoarei personalități a maestrului S. Toduță, au pus bazele unei veritabile școli de compoziție pornind de la cîntecul popular românesc.

Dintre cîntecele de mase, aparținînd aceluiași grup de creatori, citez : *Partid, sub flamurile tale* și *Stema țării* de C. Țăranu, *Poporului noi îi urmăm porunca* și *Partid, al poporului soare* de D. Voiculescu, *Zi de August* și *Țară de inimi* de T. Jarda, *La sărbătoarea victoriei* de A. Markos ș.a. În privința lucrărilor corale mai ample, găsim în această listă poemul coral *Bobîlna* de M. Eisicovits, *Poema eroică* de G. Jodal (M. Scorobete), *Tombeau de Verlaine* de C. Țăranu, *Versuri de dor* de V. Herman, *La curțile dorului* și *Arhaisme* de S. Toduță (L. Blaga)etc. O preocupare aparte a compozitorilor clujeni o constituie muzica pentru copii, domeniu în care activează și D. Voiculescu, autorul apreciatei colecții *O sută și cîteva melodii pentru cei mai dragi copii*, M. Eisikovits, S. Toduță și V. Timaru.

În încheierea considerațiilor privind muzica corală românească cea mai recentă, doresc să subliniez că în totalitate, aceasta constituie o reprezentativă realizare a școlii noastre de compoziție contemporană, izvorînd firesc din puternicul șuvoi al tradiției. În perfectă concordanță cu convigerile compozitorilor noștri clasici, înscrise în partiturile pe care aceștia le-au elaborat cu mai multe zeci de ani în urmă, stilurile de creație moderne se sprijină pe valențele particulare ale muzicii populare sau bizantine, fiind evidentă preocuparea pentru construcția subtilă și culoarea armonică originală. În partiturile scrise de cei mai tineri compozitori își face loc treptat cromatismul modal lărgit cu care știm că Enescu a făcut cea mai bună casă. Există apoi prelucrări bazate pe elemente fonetice, cuplate cu mijloace electronice moderne, narațiuni de micro structuri născute din muzica instrumentală, uneori aleatorice, tot timpul fiind prezentă însă acurateța melodică, elaborată după principii riguros vocale. Madrigalele compozitorilor noștri sînt polifonice sau armonice, evocatoare sau dramatice, cu implicații simbolice. Putem afirma că așa cum avem un lied românesc, astăzi, avem și un madrigal coral românesc, în care poezia ocupă un loc de o deosebită importanță, alcătuind, împreună cu muzica adevărate tablouri poetico-sonore, de mici dimensiuni, sau ample. Sînt cultivate, e drept mai restrîns, și forme de mare virtuozitate a scriiturii, ca fuga corală, tema cu variațiuni, în care parcă arhaismul este motivul care, cel mai des, determină practica respectivă. De partea cealaltă a inventarului de mijloace găsim, puse în slujba unor idei poetico-filosofice, cele mai noi modalități de atac ale sunetului, depășind desigur limita lucrurilor știute, niciodată însă ostentative, ca scopuri în sine. Este intenționată parcă tot timpul educarea celor care ascultă, înnobilarea ființei și dezvoltarea rațiunii. Din acest punct de vedere, un mare regret al creatorilor noștri coraliști îl mai constituie încă nerealizarea unor stagiuni de muzică corală, judicios organizate, o mare majoritate dintre creații neputînd să fie aduse la cunoștința publicului. Atît formațiile corale profesioniste cît și cele de amatori, de copii, tineri și maturi, promovează destul de întîmplător lucrările în primă audiție, neexistînd un factor coordonator care, în colaborare cu secțiile de specialitate ale Uniunii să se ocupe de permanenta valorificare a muzicii scrisă recent.

Am în față cîteva programe de concert, pe care le consider evenimente ale perioadei de care ne ocupăm și doresc, în încheiere să semnalez fapte care, după părerea mea, s-ar putea transforma în permanențe. Avem cîteva formații de copii, deosebit de valoroase, negîndindu-mă la ansamblurile școlare, promovate în Festivalul „Cîntarea României" și care

reprezintă, la rîndul lor, adevărate forțe interpretative. Este vorba de Corul „Camerata infantis" de la Brașov, Corul „Voces primavera" și Corul de copii Radio. Primul ansamblu, cu ocazia unui concert susținut la București anul trecut, a prezentat un program deosebit de dificil, cuprinzînd lucrări de T. Ciortea, A. Zeman, D. Voiculescu, V. Spătărelu, L. Borlan, I. D. Chirescu, M. Marbe, S. Pautza, si D. Capoianu. Am sesizat, în cîntul deosebit de inspirat al acestor foarte tineri interpreți, capacitatea de a susține un șir de concerte cu programe foarte grele, prezentînd lucrări în primă audiție. Oarecum diferiți de aceștia, interpreții din „Voces primavera" sînt îndrumați spre producțiile primordial folclorice sau cu respirație mai mare, constituind baza adevăratelor concerte corale. Cultivînd miniatura plină de dinamism și strălucire, sau interiorizată, Corul de copii Radio poate servi, așa cum a făcut-o și pînă acum, în chip măiestrit, școala noastră de compoziție corală. Repet, nu am socotit printre aceste forțe atîtea ansambluri școlare, laureate în cadrul Festivalului „Cîntarea României", care s-au dovedit a fi în posesia unor calități remarcabile.

Pentru tineri, mă gîndesc la Corala „Preludiu" și la Corul „Gaudeamus", care au reprezentat și în străinătate cu deosebită cinste, culorile patriei și ale muzicii corale românești celei mai noi. Asemănător acestora, în întreaga țară există ansambluri corale studențești sau cu tineri de diferite profesii care pot fi folosite, după cum arătam, la susținerea stagiunilor integrale de muzică corală. Desigur că în privința corurilor profesioniste, ansamblurile filarmonicilor și Corul Radio sînt, în primul rînd, forțele care ne interesează. Chiar dacă s-au micșorat, ca număr concertele corale a cappella au adus, în susținerea acestor pasionați interpreți, în ultimii ani, noi dovezi că muzica noastră corală este foarte bogată și diversă, scrisă cu meșteșug, reprezentativă. Trece însă, în general, prea mult timp, de la scrierea lucrărilor pînă la prezentarea lor în public, atunci cînd acest fapt se petrece, desigur ca o dovadă în plus că nu există factorul coordonator atît de necesar, de care aminteam mai înainte.

Cel mai firesc se petrec lucrurile, atît din punctul de vedere al creatorilor cît și al interpreților, cu Corala „Madrigal", care servește în chip exemplar muzica cea mai nouă. Ca un adevărat atelier, acest cor de mare faimă internațională și-a legat numele de cele mai reprezentative lucrări corale, pe care le-a interpretat, în primă audiție în ultimii ani. În cadrul recent încheiatului Festival „George Enescu", programul „Madrigal"-ului a cuprins : *In memoriam George Enescu* de D. Popovici, *Amintiri despre Hiroșima* de D. Buciu, Poemul coral *Recitindu-l pe Eminescu* de M. Moldovan, suita *Flăcări și roți* de C. Cezar, *Continuum* de D. Petrescu și *Sabaracalina* de L. Glodeanu Cu o paletă impresionantă de mijloace, acest fenomen coral care este „Madrigalul" a realizat, și de data aceasta un concert „istoric", o frescă a muzicii noastre corale, reprezentative, autentice.

Am încercat, destul de sumar, să pun de acord creația, care după cum am văzut este impresionantă, cu interpretarea, care, la fel, este de excepție. Poate că anii care vor urma vor soluționa și această deosebit de dificilă relație, a cărei rezolvare, în orice caz, compozitorii noștri o așteaptă și o merită cu prisosință.

Am arătat, la începutul referatului meu care consider că sînt caracteristicile muzicii noastre corale noi. Parcurgînd toate sectoarele genului cred că, prin argumentele folosite, am dovedit cu prisosință că atributele enunțate sînt reale. Ce ar mai trebui făcut ? Desigur că nu se pot da soluții unice, chiar articulate pe tiparele cele mai noi. Nu ar fi interesantă o muzică corală cu un singur profil. Totuși, privind în ansamblu genul, cred că o infuzie a spiritului modern, a concepțiilor noi de creație, cu acoperire practică, adică fondate pe posibilități curente, este necesară. Avem, așa cum am arătat, formații cu prestigiu internațional, care cultivă specii din întreg domeniul muzicii corale și care pot servi ca model tuturor interpreților, aparținînd formațiilor de amatori sau profesioniste. Trebuie urmat exemplul acestora, prin creație fiind necesar să dovedim că nivelul poate fi ridicat și în acest sens. Ținînd seama de acest deziderat, consider că ar trebui unite toate forțele interesate, privind difuzarea, înregistrarea și editarea, în vederea cultivării cu încredere a valorilor care se înscriu în această direcție, privind toate speciile genului. Edițiile concursurilor de cîntece pentru pionieri, tineret și patriotice ar trebui să aibă ca obiectiv ridicarea nivelului, pornind de la această premisă, organizatoric avînd și posibilitatea tecerii imediat în practică. Etapa actuală, stadiul în care se găsește școala noastră de compoziție (mă gîndesc la genul simfonic, de cameră și de operă) cer cu necesitate trecerea la o calitate nouă și în muzica corală. N-aș vrea să se înțeleagă că nu există nici un semn, în acest sens. Este vorba însă de întărirea intențiilor, de generalizarea lor. Am mai menționat, de mai multe ori, pe parcursul referatului de față, că perspectiva poate să contureze noi fațete, noi atribute ale genului, la fel cum este așteptată și o pătrundere mai profundă în conștiință, în viața de zi cu zi, a cîntecului coral.

Fenomenele desigur că sînt reciproce și felul cum a fost pregătit drumul spre acest nivel ne încurajează în așteptările noastre, ne face să dorim cît mai aprig ca genul muzicii corale să devină o oglindă vie a tuturor faptelor și aspirațiilor noastre, oglindă în care să ne privim cu bucurie și mîndrie, recunoscîndu-ne și ajutîndu-ne chiar să ne autodepășim.

Anton DOGARU

Din activitatea uniunii compozitorilor

La 17 aprilie a.c. a avut loc ședința lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor din R.S. România. Au participat tovarășa Suzana Gîdea, membru supleant al C.C. al P.C.R., președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, tovarășa Emilia Sonea, membru supleant al C.C. al P.C.R., și tovarășul Ladislau Hegedus, secretar de stat al Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Muzicologul Octavian Lazăr Cosma a prezentat referatul „Realizări și imperative în activitatea muzicologică", urmat de discuții la care au participat compozitorii : Doru Popovici, Cornel Țăranu, Pascal Bentoiu, Liviu Comes, Anatol Vieru și muzicologii : Alfred Hoffman, Iosif Sava, Viorel Cosma, Elena Zottoviceanu, Ada Brumaru, Romeo Ghircoiașiu și Emilia Comișel. Muzicologul Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor a prezentat planul de activitate al Uniunii compozitorilor pe trimestrul II al anului în curs. Au fost definitivați și primiți noi membri în Uniunea compozitorilor cu precădere din rîndul tineretului. A fost adoptat un material privind stimularea creației de operă și balet conform imperativelor actuale. În încheierea lucrărilor tovarășul Petre Brîncuși a fost eliberat din funcția de președinte al Uniunii compozitorilor ca urmare a numirii sale ca director al Operei Române din București. Comitetul l-a ales în unanimitate în funcția de președinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor pe muzicologul Nicolae Călinoiu, conferențiar universitar, rector al Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

N.B.

CENACLURI

La cenaclul din 5 aprilie al Uniunii Compozitorilor a fost prezentat Portretul componistic Ludovic Feldmar, realizat de către Doru Popovici. Vorbitorul a subliniat bogata și valoroasa activitate a apreciatului nostru compozitor și perenitatea creației sale. Prezentarea a fost ilustrată cu lucrări recent înregistrate pe disc : *Poem concertant pentru vioară și orchestră, Cvintet nr. 2 pentru vioară, clarinet, violă, violoncel și pian* și piesa simfonică *În memoriam Anna Franck.*

☆

Tema cenaclului din 19 aprilie „Evoluția genului de cvartet de coarde" a fost susținută de compozitorul Nicolae Beloiu. Întîlnirea a coincis cu aniversarea de 90 de ani a compozitorului *Diamandi Gheciu* cu al cărui *Cvartet de coarde nr. 3* a debutat audiția. Ținînd seama de larga abordare a genului de către compozitorii noștri precum și de valoarea lucrărilor apărute, Uniunea prin Biroul secției de muzică simfonică și de cameră își va propune inițierea unui ciclu special în care aceste lucrări să fie prezentate publicului. Pentru cenaclu au fost alese spre audiere *Cvartetul de coarde* de Myriam Marbe și *Cvartetul de coarde nr. 4* de Anatol Vieru.

☆

Cenaclul secției de muzică ușoară din 26 aprilie a.c. a fost consacrat „Muzicii de dans" și prezentat de Ion Cristinoiu și Horia Moculescu. Au fost audiate lucrările compozitorilor : Marcel Dragomir — *Dar din cîte se pare,* Vasile Veselovschi — *Ce mai faci ?,* Florentin Delmar — *Poem,* Laurențiu Profeta — *Tinerii dansează,* Horia Moculescu — *Singurătatea mea,* Adrian Enescu — *Dialog* și Cornel Fugaru — *De-ar fi dorul.*

M.M.

Agendă

În luna aprilie a.c. au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor :

La 10 aprilie a.c. la Tehni-Club-București compozitorii Horia Șurianu și Marius Țeicu s-au întîlnit cu activiștii clubului și au ținut referate despre muzica corală și ușoară românească.

Între 3—4 aprilie s-a desfășurat ediția I-a a festivalului coral „Timotei Popovici" în comuna Marga și Oțelul Roșu — jud. Caraș-Severin. Au participat compozitorii L. Comes, M. Marbe și muzicologul Gh. Firca.

Între 9—11 aprilie a avut loc la Pitești „Festivalul coral D.G. Kiriac" ediția VII-a. Au participat compozitorii D.D. Botez, L. Profeta, Gh. Bazavan și M. Neagu.

La 12 aprilie a avut loc o întîlnire cu profesorii de muzică și dirijorii formațiilor de amatori din Capitală în sala „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Au participat : corul Uzinelor „23 August" — dirijor Vasile Dogaru, corul de cameră al Întreprinderii de prospecțiuni geologice și geofizice — dirijor Voicu Popescu, Grupul cameral-folcloric „Cununa" al Agenției de voiaj CFR — București — dirijor Dan Mihai Goia. Au susținut referate compozitorii Dan Buciu și Constantin Romașcanu.

Între 24—25 aprilie a avut loc la Oradea simpozionul „Educarea prin muzică a tineretului". Au participat muzicologii Gh. Firca și Clemansa Firca și compozitorul Dan Voiculescu.

Între 23—24 aprilie a avut loc la Rîmnicu-Sărat concursul și festivalul inter-județean de muzică ușoară „Cîntecul orașului" — ediția a XIV-a. Președintele juriului a fost compozitorul Aurel Giroveanu.

În juriile concursului coral de interpretare „Copiii României cîntă pacea" au participat compozitorii : I. Şerfezi şi I. Alexandrescu la Satu Mare, Vasile Nicolescu la Iaşi şi Vaslui, Valentin Petculescu la Caransebeş şi Turnu Severin, Dan Buciu şi Anton Dogaru la Slobozia şi Călăraşi, D.D. Stancu la Focşani.

Între 29—30 aprilie, la Şcoala de muzică din Constanţa au avut loc 2 concerte-dezbatere susţinute de compozitorul Liviu Dandara pe marginea caietelor de piese de vioară şi pian (cl. I—IV) editate de Uniunea Compozitorilor.

Angela Vodă

La 14 aprilie a.c. o delegaţie a Uniunii compozitorilor condusă de tovarăşul Petre Brîncuşi, preşedinte, şi de Laurenţiu Profeta, secretar, a efectuat o vizită de documentare într-o unitate militară din garnizoana Bucureşti. Oaspeţii au fost întîmpinaţi de ofiţeri superiori din Ministerul Apărării Naţionale şi de cadre de conducere ale unităţii militare respective. Compozitorii au asistat la un program artistic oferit de elevii unităţii şi au oferit gazdelor un scurt program de muzică uşoară şi corală cuprinzînd o selecţie din cele mai izbutite creaţii recente. A fost subliniată în discuţii necesitatea continuării şi pe viitor a acestor vizite de lucru în vederea cunoaşterii pe teren a vieţii muzicale din unităţile militare şi a sprijinirii acesteia cu noi şi valoroase lucrări.

N.B.

Lucrări prezentate la birourile secţiilor

La Biroul secţiei de operă şi balet : Şerban Nichifor — *Domnişoara Christina,* operă în 2 acte pe un libret după Mircea Eliade.

La Biroul secţiei de muzică simfonică şi de cameră : Tudor Ciortea — *Cvartet de coarde nr. 5,* Myriam Marbe — *Timpul regăsit,* Tiberiu Fatyol — *Simfonia a IV-a.*

La biroul secţiei de muzică corală : Gheorghe Fabian — *Mîndru plai oltean,* Valentin Gruiescu — *Joc şi vis* (versuri de Al. Andriţoiu), şi *Visul legănat* (versuri de Mihai Eminescu), Mircea Neagu — *Mîndru sat al vremii-noitoare* (versuri de Vlaicu Bârna), Constantin Romaşcanu — *Grîule mănos* şi *Mîndre fete ţesătoare* (versuri de C. Salcie), Sabin Pautza — *Brigadierii ţării* (versuri de Cristian Chelaru), Cornel Trăilescu — *Invocaţie* (versuri de Cornelia Barbu).

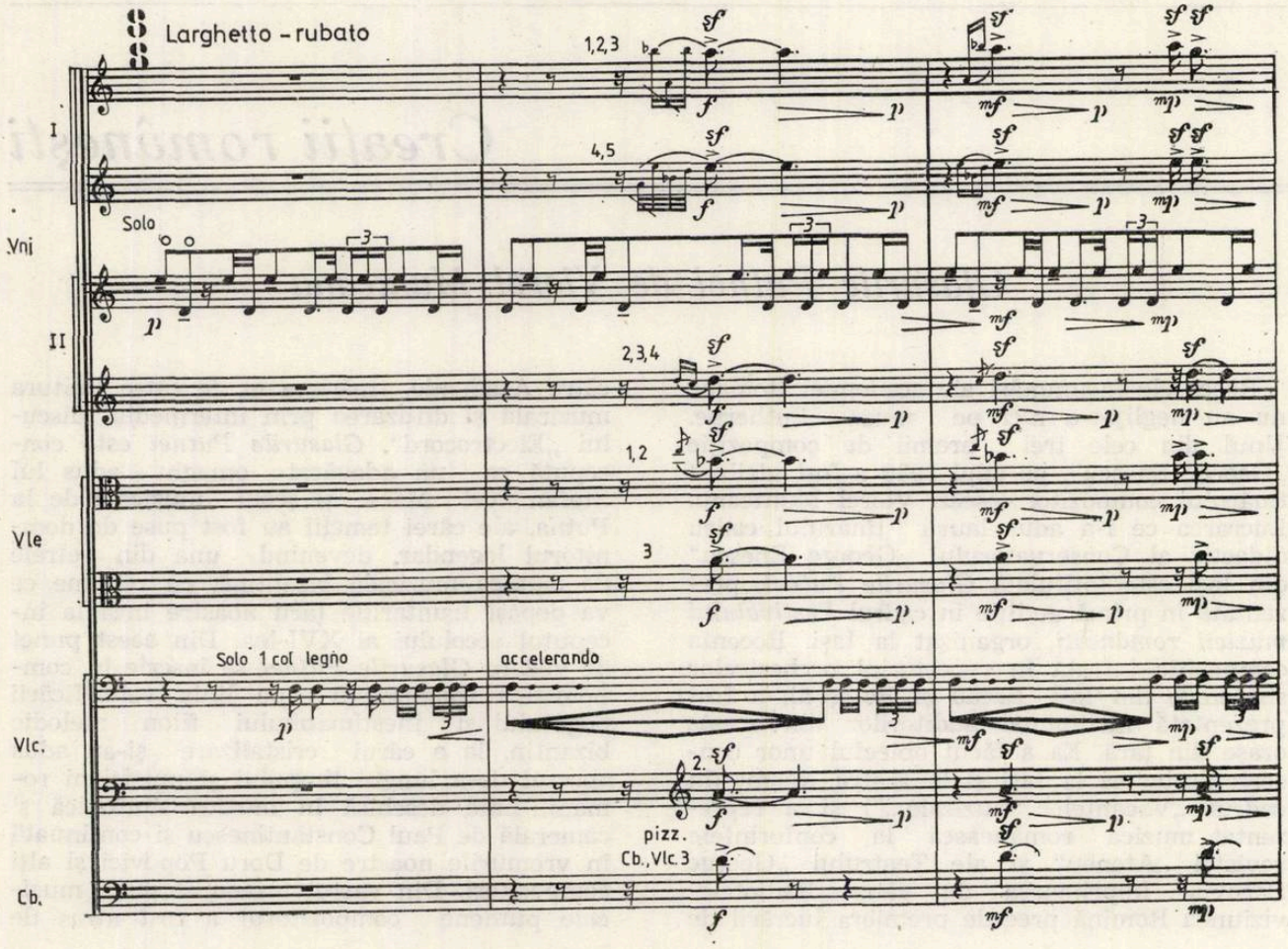
M.M.

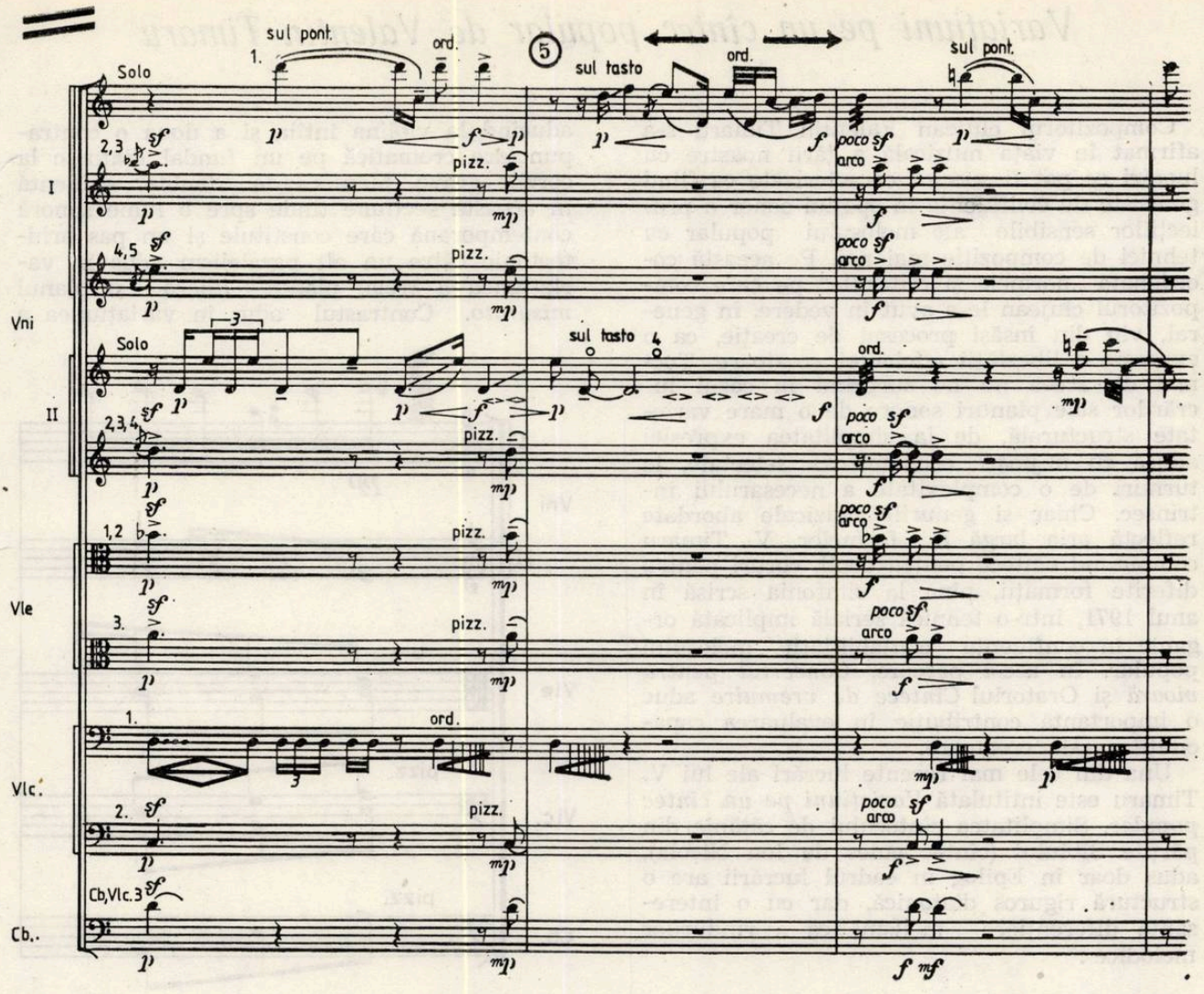
Creaţii româneşti

Glasurile Putnei de Viorel Munteanu

Recentele încununări ale academiei Române nu au neglijat-o nici pe muza Eutherpe. Unul din cele trei premii de compoziţie „George Enescu", pe anul 1980 a fost atribuit tînărului compozitor ieşean Viorel Munteanu. Lucrarea ce i-a adus laurii tînărului cadru didactic al Conservatorului „George Enescu" din Iaşi este intitulată *Glasurile Putnei,* prezentată în primă audiţie în cadrul *Festivalului muzicii româneşti,* organizat la Iaşi. Recenta compoziţie intrată în repertoriul orchestrelor simfonice din Iaşi, Bacău şi Botoşani, a fost prezentată nu numai auditorilor din aceste oraşe din ţară. Ea a făcut obiectul unor concerte-dezbateri la Iaşi şi la Piatra Neamţ (în cadrul „Vacanţelor muzicale...") şi a reprezentat muzica românească la conferinţele revistei „Ateneu" şi ale Teatrului „George Bacovia". Imprimarea de către Radioteleviziunea Romînă precede premiera lucrării de către Academie, tipărirea ei de către Editura muzicală şi difuzarea prin intermediul discului „Electrocord". *Glasurile Putnei* este concepută ca un adevărat omagiu adus lui Ştefan cel Mare şi şcolii muzicale de la Putna, ale cărei temelii au fost puse de domnitorul legendar, devenind una din vetrele de cultură muzicală bizantină, cu renume ce va depăşi fruntariile ţării noastre încă la începutul secolului al XVI-lea. Din acest punct de vedere *Glasurile Putnei* se înscrie în componistica românească pe linia valorificării bogatului şi inestimabilului filon melodic bizantin, la a cărui cristalizare şi-au adus aportul de-a lungul timpului şi muzicieni români, linie deschisă în muzica simfonică şi camerală de Paul Constantinescu şi continuată în vremurile noastre de Doru Popovici şi alţi compozitori. Din vastul tezaur al şcolii muzicale putnene compozitorul a fost atras de

melodiile create de cei doi strălucitî reprezentanţi ai acesteia : Eustatie şi Domeţian Vlahul, puse la dispoziţie de Gheorghe Ciobanu, fie prin lucrările sale (grupate în recentele volume de *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* tipărite de Editura muzicală), fie direct, compozitorul bucurîndu-se în anii studenţiei de îndrumarea eminentului bizantinolog şi etnomuzicolog. Impresionat de simplitatea şi concizia fondului monodic la care apelează, compozitorul se arată preocupat în primul rînd de păstrarea spiritului acestei muzici, nu atît de „litera" ei, descoperindu-i „armonii primare" şi mijloacele de punere în valoare a unor sensuri nebănuite : inflexiuni modale, cadenţe pe fiecare treaptă a modului, utilizarea frecventă a isoanelor, abundenţa antifoniei şi eterofoniei şi alte procedee specifice acestei muzici eminamente vocală. Pentru a nu altera acest caracter al monodieî, compozitorul realizează o adevărată spaţializare a ei, îmbinînd cîntarea antifonică cu cea heterofonică şi cu mijloace stereofonice de o mare plasticitate. Aceasta face ca intervenţia corului din partea finală să se înscrie firesc, ascultătorul constatînd că de fapt mondia vocală devenise instrumentală. Textul din final, o variantă a celui literar slavon, tradus în româneşte de slavistul Nichita Smochină, se constituie ca un moment de apoteoză a lucrării : „Ţară de Sus / bucură-te şi cîntă : / Soare prin sorii ramurii noastre, / Glas între glasuri rodeşti..." /. Structurată în trei secţiuni, cu un contrast uşor sesizabil în orchestraţie şi agogică, muzica pentru orchestră de coarde *Glasurile Putnei* i-a oferit compozitorului mari libertăţi de a-şi dovedi stăpînirea mijloacelor stilistice ale unui gen muzical ce-şi conturează cu greu parametrii, măiestria contrapunctică şi de orchestraţie şi spiritul inovator. În scriitură foloseşte noi elemente de notaţie pentru a realiza o îmbinare firească a dinamicului (monodia) cu staticul (toacă, clopot). Exemplul cel mai bun în acest sens ni se pare cel cuprins în primele şase măsuri ale părţii I, *Larghetto — Rubato,* în care vioara secundă





sugerează sunetele clopotului iar violoncelul prim — bătălie în toacă, deasupra cărora se însăilează tema melodică a violinei prime. Un alt exemplu de îmbinare a staticului îl reprezintă şi un fragment din partea a II-a, *Poco sostenuto-rubato,* în care se identifică cu multă uşurinţă una din creaţiile reprezentative ale putneanului Domeţian Vlahul. Partitura cuprinzînd muzica pentru orchestră de coarde *Glasurile Putnei* adaugă o nouă pagină în componistica românească ce-şi propune să valorifice creator tradiţii artistice ce constituie încă o dovadă a continuităţii şi unităţii culturii româneşti, iar în creaţia compozitorului una din cele mai importante pagini ce au urmat lucrărilor sale corale, aflate în repertoriile multor formaţii înscrise în festivalul naţional „Cîntarea României", ale celor instrumentale, dintre care citäm doar *Ipostaze pentru clarinet şi pian* sau vocal-instrumentale, cum este cantata oratoriu *Închinare,* pe versurile poetului ieşean Ion Chiriac.

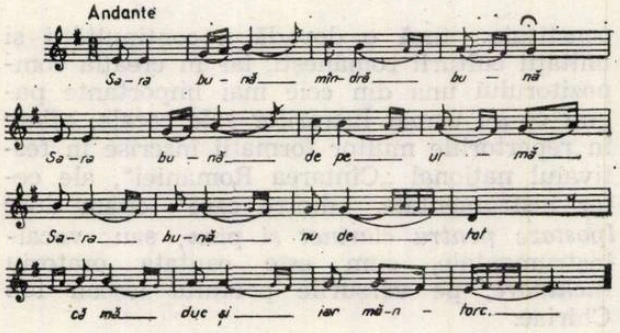
Vasile Vasile

Variațiuni pe un cîntec popular de Valentin Timaru

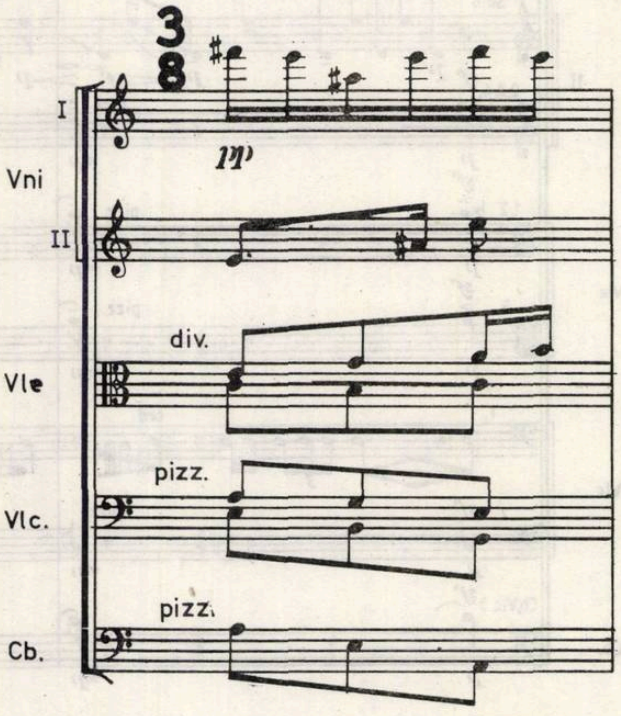
Compozitorul clujean Valentin Timaru s-a afirmat în viața muzicală a țării noastre cu lucrări ce pot fi succint caracterizate ca fiind generate de confluența în spațiul sonor a proiecțiilor sensibile ale melosului popular cu tehnici de compoziție mai noi. Pe această coordonată „normele și criteriile" pe care compozitorul clujean le-a avut în vedere, în general, vin din însăși procesul de creație, ca o expresie a libertății eficienței creatoare. Tocmai de aceea nu ne surprind în cazul lucrărilor sale planuri sonore de o mare varietate structurală, de la simplitatea expresiei adusă cu mijloace economicos selectate, la turnuri de o complexitate a necesarului intrinsec. Chiar și genurile muzicale abordate reflectă aria largă a formelor, V. Timaru compunînd cîntece pentru copii, coruri pentru diferite formații, pînă la simfonia scrisă în anul 1971, într-o tehnică serială implicată organic în confluența cantabilității melosului popular. În acest parcurs, *Concertul pentru vioară* și Oratoriul *Cîntece de vremuire* aduc o importantă contribuție în evaluarea capacităților sale creatoare.

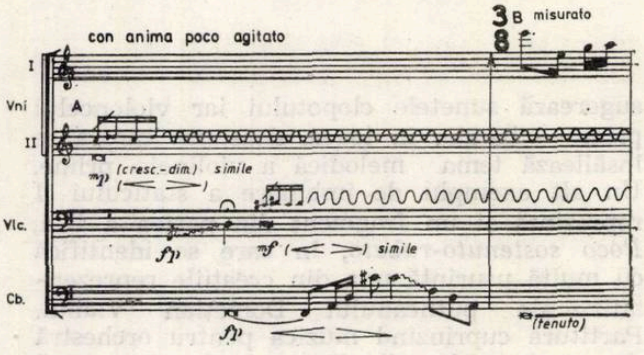
Una din cele mai recente lucrări ale lui V. Timaru este intitulată *Variațiuni pe un cîntec popular*. Simplitatea cîntecului de cătănie din părțile Sibiului (cîntec cules de Ion Nicola), adus doar în Epilog în cadrul lucrării are o structură riguros diatonică, dar cu o interesantă diferențiere melismatică a rîndurilor melodice :

SARA BUNĂ, MÎNDRĂ BUNĂ



Cele șase variațiuni pot fi considerate ca secțiuni ale unei lucrări concentrate, indicația „attacca" sau alte modalități cu caracter de legătură fac din *Variațiile* lui V. Timaru o piesă unitară cu o axă ce leagă scheletul diatonic (melodic) într-o evoluție polifonică, cromatizată de o elaborare în două planuri distincte în mare parte în lucrare : *misurato* și *libero*. Dacă variațiunea întîia — *Andante* — se rezumă la cîmpul diatonic inițial, într-o evidentă formă bistrofică cu repriză, variația a doua marchează o diferențiere în paralel aducînd la violina întîia și a doua o contrapunctare cromatică pe un fundal diatonic la corzile grave. Maniera de „double" evidentă în această secțiune tinde spre o lume sonoră contemporană care constituie și un pas arhitectonic către un alt paralelism adus în variațiunea a treia, planul *libero* și planul *misurato*. Contrastul adus în variațiunea a





treia este edificat și de marea libertate a elaborării, materialul tematic redat „liber" aduce doar fragmentări pe niște incizii melodice de o certă înrudire tematică. Aspectele de dialog, varietatea aleatorică a exprimării conțin valențe expresive ce întind arcul tensional al lucrării. Din punct de vedere al formei se conturează un refren — *Andante sostenuto* — structurat cvasiacordic. Un tempo *Allegro vivace* aduce prin variațiunea a patra o atmosferă de dans popular nordic. Acesta se conturează prin ostinatoul ritmic imprimat la violoncel și bas pe fondul căruia viorile și viola aduc un alt tip de evoluție

tematică, materialul sonor profilîndu-se asemenea unor „ecouri" tematice. Şi în această secţiune persistă ideia de refren, structurată tot în etajări acordice. Adagio din variaţiunea a cincea se constituie într-un adevărat mijloc, corzile cu surdină contrastînd puternic cu atmosfera de dans oşănesc din variaţiunea anterioară. Alternanţa de structuri sonore, ritmice, coloristice, agogice, stimulează cursul unor imagini pline de interes în care puterea de asociere a auditorului poate capta bucle informaţionale, iar mecanismul de subiectivizare poate conduce la adevărate metafore sonore. Se relevă astfel cursul energetic-informaţional al partiturii în mişcare, calitate valorică intrinsecă a lucrării lui V. Timaru. O interesantă turnură modală centrează evoluţia materialului tematic pe doi centri : *mi* şi *do diez,* relaţia de terţă mică polarizînd şi mai mult sonorităţile spre organizări specifice muzicii noastre populare. Persistă deasemenea, în continuare, cele două planuri, care aici se delimitează pe tărîmul armonic-polifonic. O secţiune aparte a acestui mijloc ce dă impuls şi dinamism lucrării — *Animato* (120) vizează elaborări de tip celular. În final, variaţiunea a şasea aduce un nou relief modalităţilor de exprimare. Este vorba de dialogul *grup-concertino* şi *tutti,* mişcarea alternînd *vivo-andante.* Pasagaglia care urmează îşi construieşte tema din primul rînd melodic al cîntecului, evoluţia variaţiunilor permite o evaluare a cîntecului prin readucerea celui de al doilea rînd melodic. Cele douăsprezece variaţiuni ale pasacagliei aduc un punct culminant, *Epilogul* cîntînd apoi tema în discant.

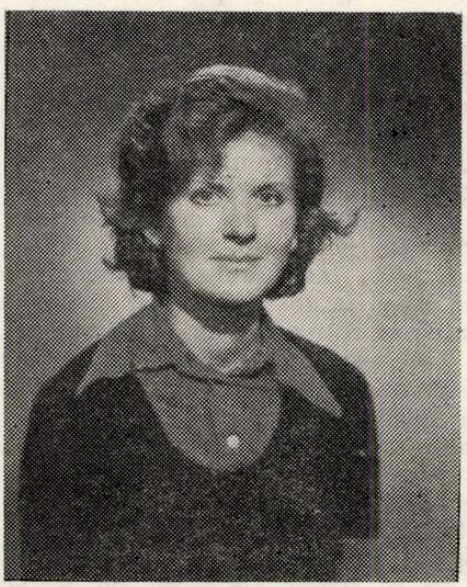
Elaborarea cu migală a materialului sonor detaşează în spaţiul expresiei generale un arc tensional capabil de a favoriza apariţia „informaţiei" generatoare de imagini muzicale a căror poezie impregnată de cadrul modalismului dă *Variaţiunilor* lui V. Timaru caracterul de autenticitate specifică muzicii româneşti.

Aria preocupărilor lui V. Timaru, cadru didactic al Conservatorului clujean se extinde şi în domeniul muzicologiei. Am cita doar în acest sens studiul intitulat „O evoluţie a organizărilor sonore din prima jumătate a secolului XX" publicat în Lucrări de muzicologie vol. 10—11 editat de Conservatorul „G. Dima" din Cluj-Napoca.

Emiliu DRAGEA

Tineri compozitori

Violeta Dinescu



„Pentru fiecare lucrare încerc mai întîi să-mi găsesc o justificare a organizării materialului sonor, căutînd o zonă în care revărsarea imaginaţiei şi rigoarea gîndului să se întîlnească". Aceste cuvinte ce aparţin tinerei compozitoare Violeta Dinescu constituie nu numai o emblemă a creaţieí sale de pînă acum ci şi esenţa unui mod de viaţă în care crede cu tărie.

Născută în anul 1953 la Bucureşti, Violeta Dinescu studiază compoziţia la Conservatorul „C. Porumbescu" la clasa compozitoarei Miriam Marbe, avînd de asemenea ca profesori la obiectele principale pe Ştefan Niculescu, Liviu Comes, Aurel Stroe, Nicolae Beloiu, Alexandru Paşcanu, etc. Înclinaţia spre compoziţie este dublată de o solidă pregătire în cultura generală, cu baze existente încă de pe băncile liceului teoretic, pregătire ce îi deschide un orizont larg, determinînd la început un exerciţiu util, de trecere prin marea muzică, iar mai apoi o detaşare, necesară oricărui creator, detaşare ce îi permite dezvoltarea personalităţii. Astfel compozitoarea ajunge să fie tot mai conştientă de bogăţia spaţiului cultural în care trăieşte căutînd făgaşuri noi de exprimare a talentului său. Dorinţa de a pătrunde în jocul timpului muzical imaginar, de a-şi crea entităţi fundamentale pentru materialul sonor pe care să le plaseze pe diferite dimensiuni, ajungînd apoi la ideea reconstrucţiei, con-

stituie un drum componistic interesant ce Violeta Dinescu şi-l îmbogăţeşte cu fiecare lucrare nouă. Din acest unghi, creaţia sa apare unitară ceea ce reclamă deja conturarea unei personalităţi distincte în rîndul tinerilor creatori ai artei sonore.

Întîlnirea „rigorii gîndului" cu „revărsarea imaginaţiei" îşi are sorgintea în unele legături pe care Violeta Dinescu la stabileşte între matematică şi muzică. Mai precis, obsesia numărului — expresie a „rigorii gîndului" — reprezintă punctul de plecare în construcţia micro cît şi a macrostructurilor muzicale. Numărul operează la mai toate nivelele muzicii, el fiind corelat frecvenţelor, sau duratelor, implicînd alcătuirea unor *moduri,* articulînd secţiuni formale ori forme globale, acţionînd chiar în plan estetic, etc. În acest sens apare ingenios travaliul componistic realizat pe structura unei matrice care presupune nonrepetabilitatea elementelor pe linii şi pe coloane :

6	4	5	8	7
5	8	7	6	4
7	6	4	5	8
4	5	8	7	6
8	7	6	4	5

În lucrarea pentru orchestră *Transformări* (compusă în 1977), Violeta Dinescu îşi construieşte muzica pe structura acestei matrice de ordinul 5. Structura tabloului numeric acţionează în combinaţia de moduri, ea răsfrîngîndu-se şi asupra armoniei, ritmului şi a secţiunilor formei. Confluenţa gîndului cu imaginaţia se află în spaţiul cultural românesc, lucrarea îmbrăcînd haina unei variaţii continue între o manieră de cînt *rubato* ce aminteşte de caracterul doinit. Găsim în *Transformări* o idee muzicală mai pregnantă care, ca într-un joc de umbre, apare mereu în altă ipostază. Ea se revelă în final cu o semnificaţie nouă faţă de cea iniţială. Şi asupra formei se răsfrînge caracterul doinit, secţiunile fiind unduiri ale materialului sonor, valuri ce creează senzaţia unor puncte culminante care seamănă cu nişte culmi domoale, arcuiri line ce definesc mai toate opusurile compozitoarei.

Tot pe structura unei matrice este concepută *Sonata pentru vioară şi pian.* Pesemne că un astfel de tip de structură conduce la ideea de variaţie în sens de transformare deoarece şi *Sonata pentru vioară şi pian* este concepută pe un flux sonor ce are la bază două teme, aparent distincte, născute de fapt din acelaşi mod. Temele se întrepătrund, apar în ipostaze noi, secţiunile formei se contopesc arcuindu-se într-un continuum sonor. Desenul ondulat al muzicii se naşte din dorinţa transformărilor ce îşi găsesc împlinirea în finalul lucrării.

O a treia compoziţie ce recurge la structura unei asemenea matrice este *Cvartetul de coarde,* a cărui scriitură rafinată îmbină organizarea gîndirii cu debordanţa inspiraţiei la un nivel profund, cel al comunicării esoterice unde muzici subtile trasează urme ale unor spaţii culturale puternic implantate în conştiinţa autoarei.

Tot în domeniul matematicii, Violeta Dinescu construieşte corespondenţe muzicale pornind de la structura *numărului* . Corespondenţele se referă cu precădere la organizarea modală pe care o poate oferi acest număr. Ciclul de compoziţii intitulat *„Ecouri",* sugestiv dacă privim componenţa numărului :

$e = 2,7182818.....$

cuprinde trei lucrări importante în creaţia compozitoarei : *Ecouri I* — pentru pian, *Ecouri II* — pentru pian şi percuţie şi *Ecouri III* — pentru orgă. Muzica încearcă depăşirea rigorii numărului, descoperind spaţii noi ce îşi au originea în acelaşi nucleu, deşi succesiunea şi prioritatea cifrelor ce alcătuiesc numărul, la nivelul organizării modale, sînt respectate cu stricteţe. Depăşirea vine dintr-o necesitate estetică izvorîtă din nevoia de a descoperi universul infinit al sunetelor, de a descoperi raporturile ce se stabilesc între gînd şi multitudinea proiecţiilor sale. Şi în acest ciclu Violeta Dinescu sondează terenul muzicii româneşti, plasîndu-se în acelaşi spaţiu doinit ce proiectează forma în valuri, a lucrărilor de unde deducem unitatea în concepţie, unitate ce încearcă să definească deja un stil aflat într-un proces de formare. Jocul imaginar dintre gînd şi proiecţia lui din „Ecouri" se răsfrînge şi asupra lucrării *Elogium* pentru trompetă şi trombon. Materialul sonor se modelează tot pe structura *numărului e,* implicaţiile devenind aceleaşi. De remarcat în lucrare, rolul compensatoriu al celor două instrumente, dialogul subtil ce îl poartă, echilibrul ce se stabileşte între ele.

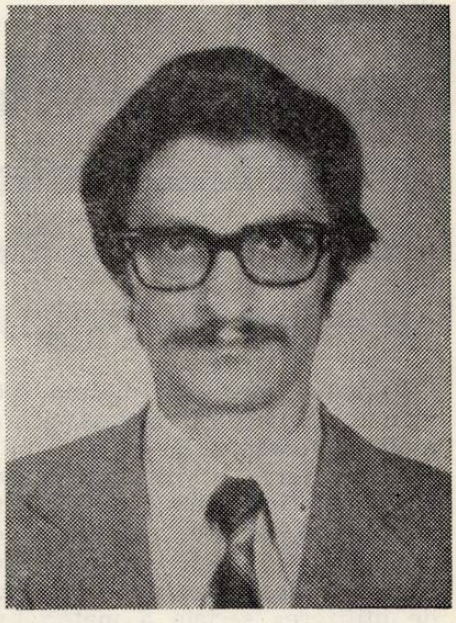
O a treia legătură a muzicii cu universul matematic se realizează în creaţia Violetei Dinescu prin recurgerea la *numărul circular,* capabil de a oferi interesante corespondenţe muzicale, se pare, la toate nivelele. Mărturie constă lucrarea sa *Anna Perena* — pentru orchestră, în care este întrebuinţat un număr circular de 6 cifre, detectabil de la nivelul frecvenţelor şi al duratelor pînă la cel al formei muzicale. Această viziune în organizarea compoziţiei provine poate din urmele lăsate de către serialismul integral. În schimb, compozitoarea îşi permite o libertate de mişcare, proprie bogatei imaginaţii de care dispune, imaginaţie ce se poate desfăşura pe trasee necondiţionate.

Un alt ciclu interesant formează piesele camerale pentru instrumente solo. Ciclul cuprinde deocamdată patru lucrări :*Piesa pentru vioară, Piesa pentru fagot, Piesa pentru con-*

trabas și *Piesa pentru clarinet,* toate în final, eventual și cu alte piese ce urmează a fi scrise, se pot reuni alcătuind o lucrare pentru un ansamblu mai amplu. Demersul estetic muzical urmează ideea rigurozității discursului, presupune respectarea unor reguli aplicate la toți parametri, orice ruptură anulînd eficiența actului programat. Bineînțeles, conotațiile pot deveni multiple, dar importantă și primordială rămîne continuitatea gestului muzical.

Și alte compoziții ale Violetei Dinescu, deși nu au la bază structurile amintite ce provin din universul matematic, se apropie de acestea vizînd tot o organizare riguroasă împletită cu revărsarea imaginației ce caută parcă „matricea spirituală" a sufletului românesc. Elocvente apar astfel piesa pentru flaut și percuție *Arabescuri, Liedurile pe versuri de* Lucian Blaga, Cantata pentru cor mixt și orchestră *Fă-mă pasăre de-argint, Imagini* pentru flaut *Dialog* pentru flaut și violă, *Amintiri* pentru orchestră de coarde, *Jocul* pentru cor de copii și orchestră, sau piesele corale *Sentințe latine, Amurg, Zori de flori, Toamnă, Cîntec rămas din fluer, Țara doinelor,* etc., un loc aparte ocupîndu-l *Euraculos,* pentru mezzosoprană și clarinet, lucrare ce implică și muzici extraeuropene, mai aproape fiind de ciclul pieselor pentru instrumente solo, drum pe care Violeta Dinescu îl prospectează, în ultimul timp, cu succes.

Călin Ioachimescu

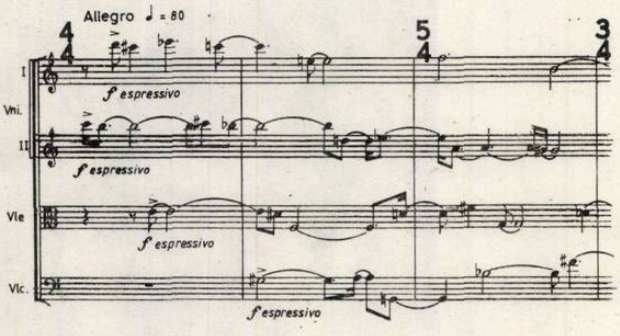


Înclinat spre zonele profunde ale muzicii, acolo unde sunetul nu reprezintă doar un element de construcție sonoră, ci o lume fascinantă, plină de sensuri noi, tînărul compozitor Călin Ioachimescu se situează pe principiul sănătos „non multa sed multum". Cu alte cuvinte, Călin Ioachimescu (născut în 1949 la București) nu se numără printre acei tineri dornici mereu de prime audiții ; el pînă în prezent, este cunoscut în viața muzicală doar cu cîteva lucrări, dar despre care s-au scris întotdeauna cuvinte elogioase. Adoptînd principiul calității, Călin Ioachimescu nu-și permite să greșească, nu-și permite în partiturile sale nici cea mai mică urmă de superficialitate. Mărturie stau compozițiile denumite : *Colinde pentru pian, Descîntec, Cvartet de coarde, Tempo 80, Oratio* care, atunci cînd au răsunat pe scenă, au stîrnit interes atît în rîndul specialiștilor, cît și al publicului.

Încă de pe băncile studenției, la Conservatorul „C. Porumbescu" unde a studiat la clasa compozitorului Ștefan Niculescu, tînărul Călin Ioachimescu s-a afirmat ca un creator de profunzime ce posedă tehnica meseriei, dar și imaginație, inventivitate și curaj ; a obținut premii de compoziție acordate de către Uniunea compozitorilor și Conservator. Dar nu numai atît ! El începe să se impună în viața de concert fiind astăzi considerat în primul eșalon al tinerei generații de compozitori drept o personalitate cu un cuvînt greu. Lucrările create încă din anii studiilor reclamă căutări în mai multe direcții. În schimb, orice teren stilistic cercetat purta amprenta sa componistică, el deosebindu-se de colegi grație manierii personale prin care stiliza materialul folcloric utilizat. Astfel, fie *Colindele pentru pian* (o suită), armonizate cu rafinat simț modal, fie *Descîntec,* pentru 8 voci de femei, corzi și modulație electronică, bazat pe lumea ritualului din folclor, fie *Cvartetul de coarde,* scris în tehnică serială, sînt lucrări ce converg spre un punct comun, acela al puterii sintezei și abstracției materialului sonor ce își găsește originea în melosul popular românesc, păstrînd ecourile sensurilor profunde ale folclorului nostru. Dacă în *Colinde,* sau în *Descîntec* referirile la folclor erau directe, în *Cvartet* apelarea la tehnica serială ar putea să ne plaseze de la bun început într-o zonă estetică ce se îndepărtează de preocuparea compozitorului de a se hrăni din spațiul nostru cultural folcloric. Și totuși, doar aparent este așa ! Călin Ioachimescu reușește în această lucrare să-și păstreze propria-i integritate estetică a stilului chiar dacă apelează la serialism. Iată de ce *Cvartetul de coarde* este o compoziție interesantă atît la audiție cît și la analiză.

Compus în 1973, încă din studenție, *Cvartetul de coarde* anunță deja un compozitor de un profesionalism notabil. Deși desenul partiturii face trimiteri la muzici seriale bine aprofundate în timpul studiilor, el înșeală, adevărata față a lucrării apărînd doar la o analiză amănunțită sau în urma audierii.

Călin Ioachimescu a reuşit în chip fericit să găsească o modalitate de adaptare a tehnicii seriale la configuraţiile melosului românesc. Astfel, în desfăşurarea sunetelor pe axa orizontală sînt detectabile formule tipice folclorului, ecourile lor înserînd incidenţe şi pe axa verticală. Ele devin limpezi în momentele de rarefiere a scriiturii, cînd monodia încearcă să unească cele două categorii sintactice aflate în opoziţie în Partea I a lucrării : polifonia şi omofonia, de fapt opoziţia ce autorul şi-a ales-o pentru a construi o formă de sonată. Scheletul formei este dat deci nu de teme disjuncte ci de structuri cu sintaxe diferite. Se remarcă în ţesătura polifonică două tipuri de conducere a vocilor : unul prin mers treptat, desprinzîndu-se dintr-un sunet, prin tehnica de oglindire şi umplere a *cluster*-ului, iar al doilea, prin salturi mari, determinate de folosirea intervalelor largi ce în unele cazuri depăşesc octava.



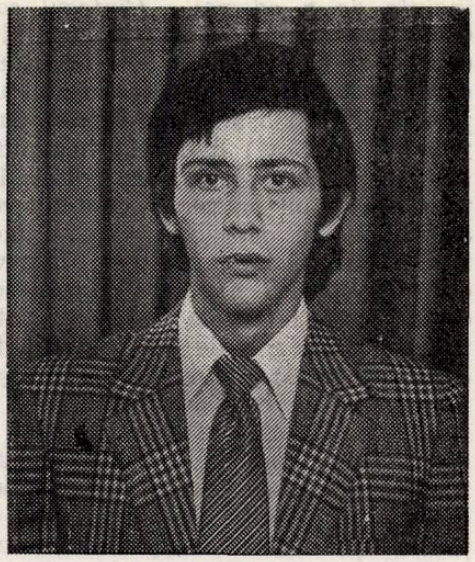
Partea I, prin delimitarea secţiunilor, devine caleidoscopică, variată, conferind muzicii multă diversitate. Ea îşi află unitatea în opoziţia scriiturii — principiu consecvent al întregii mişcări. Partea secundă a lucrării se strcturează pe trei secţiuni contrastante ca dinamică, ele luate separat, conţinînd alte fluctuaţii de tempo — subsecţiuni delimitate de utilizarea serială a materialului sonor. Şi în această mişcare răsună pe alocuri întorsături melodice specifice folclorului nostru. Este însă de menţionat că aici tehnica instrumentală şi de cvartet este pusă la grea încercare, partea a II-a urmărind tocmai reliefarea expresiei dublată de virtuozitate în interpretare.

O altă lucrare de interes, cuprinsă deja în repertoriul curent al orchestrelor simfonice din ţară, este *Tempo 80*. Compusă în forma actuală în 1978, lucrare, destinată orchestrei mari, a obţinut în 1979 Premiul Uniunii compozitorilor. Ea nu face parte dintre acele lucrări „spectaculoase" care vizează doar primul nivel de percepţie. Compoziţia îşi dezvăluie latenţele după audiţii repetate deoarece compozitorul a adoptat tonul grav şi sobru pe care l-a explorat în structurile de profunzime ale muzicii. Într-adevăr, există o întreagă dramaturgie a tensiunilor sonore realizate prin pînze dese, ingenios şi diferenţiat orchestrate, sonorităţi ce trimit în unele momente la folclorul ancestral. Chiar începutul lucrării, pe sunete lungi în registrul grav, prezintă materialul sonor primar din care, printr-un proces lent, se naşte compoziţia. În esenţă, această mişcare simfonică, al cărei titlu indică pasul metronomic de desfăşurare, este concepută pe mai multe ipostaze ale aceluiaşi material modal, ale aceluiaşi context estetic provenit din sonorităţile profunde ale folclorului îndepărtat, străvechi. Găsim în încercările de a atinge diferite puncte culminante, încercări ce se soldează cu arcuiri domoale, acel spaţiu de unduire propriu universului mioritic. Drumul din registrul grav în registrul acut este reiterat de mai multe ori descoperindu-se noi şi noi valenţe timbrale. După cîteva acumulări de acest fel, în care culminaţiile erau dominate de superpoziţia unor melodii, sonorităţile se topesc într-un singur sunet, semn al purităţii, al sentimentului şi gîndului deschis spre infinit.

Din ciclul „Oratio" — muzică ce provine din filonul ritmic al folclorului ancestral, înrudindu-se în creaţia compozitorului cu lucrări ca *Descîntec*, sau *Tempo 80*, — există deocamdată două opus-uri : *Oratio I* — piesă pentru suflători, două grupe de percuţie şi bandă magnetică (compoziţie în care se tatonează unele sonorităţi noi atît în combinaţiile instrumentale, cît şi între acestea şi banda magnetică), şi *Oratio II* — un concert de cameră tot pentru suflători, percuţie şi bandă magnetică — lucrare ce lărgeşte şi cristalizează căutările din *Oratio I*. De notat că ambele lucrări sînt destinate Ansamblului de suflători „Omnia".

Cea de-a doua compoziţie din acest ciclu adînceşte o nouă viziune a autorului asupra sunetului, viziune ce se înscrie pe linia avangardei creatoare din ultimii ani. Sunetul, nu numai că îşi descoperă propria-i copie prin banda magnetică, dar, îşi desvăluie şi lumea interioară extrem de bogată pe care compozitorul încearcă să o exploateze. Mai mult, sunetele îşi descoperă propria memorie prin înregistrare şi apoi redarea lor (ca un ecou) la un interval scurt de timp după ce acestea au fost executate. Iată deci cîteva procedee folosite în *Oratio II* care sînt departe de a fi exterioare, din contră, implică viziuni interesante în plan estetic. Bineînţeles că procedeele tehnice aparţin cuceririlor epocii noastre, ele fiind utilizate astăzi mai peste tot. Însă nota personală a compozitorului este tranfigurarea acestor sonorităţi în universul poetic românesc prin exploatarea unui material folcloristic ancestral pus în pagină într-o manieră heterofonică specifică cîntului nostru (cu precădere instrumental). Această viziune componistică îşi are sorgintea în căutările pline de sens şi profunzime ale tînărului compozitor Călin Ioachimescu — un creator asiduu preocupat de muzica adevărată.

Adrian Iorgulescu



Printre tinerii compozitori, Adrian Iorgulescu (născut în 1951 la Bucureşti) se situează pe o poziţie oarecum solitară. El nu aderă la „grupuri estetice", nu este interesat de „moda" muzicii, nu se vrea compozitor de „avangardă" ; el îşi urmăreşte cu consecvenţă propria-i expresie muzicală interioară ce corespunde temperamentului său, după părerea celor ce-l cunosc, un temperament special, greu modelabil. Lucrările lui, multe la număr, prezintă unitate stilistică avînd tangenţele pe plan estetic cu zonele expresionismului. Ele sînt compoziţii ce îmbină noul cu tradiţionalul, dar reclamă un singur tip de expresie recognoscibil în toate opus-urile ceea ce înseamnă conturarea unei personalităţi componistice definită printr-o muzică unde nu se caută frumuseţea sonoră, calofonia, ci expresivitatea combinaţiilor sunetelor, culorilor instrumentale, categoriilor sintactice, etc. Astfel se naşte o muzică de multe ori mai colţuroasă, mai aspră, dar care poartă cu sine puterea comunicării estetice relevînd totodată stăpînirea meşteşugului componistic. Nu întîmplător chiar de pe băncile Conservatorului „C. Porumbescu", unde a studiat compoziţia cu Tiberiu Olah, a obţinut Premiul „Dinu Lipatti", iar după absolvenţă, de două ori premiul Uniunii Compozitorilor.

Dintre lucrările de dimensiuni mai ample, interesante apar cele două concerte instrumentale numite *Ipostaze,* pentru pian şi orchestră şi *Ipostaze II,* pentru clarinet şi orchestră. Muzica se desfăşoară în planuri contrastante cu incidenţe ce creează tensiuni şi destinderi sonore. În ambele cazuri, instrumentele soliste se află într-un dialog continuu cu orchestra, realizînd momente de mare expresivitate în liniile arcuite ale melopeelor, sau de virtuozitate tehnică în formule melodice sau ritmice scurte, aproape percutante. Materialul sonor implică ipostaze diferite (după cum spune şi titlul lucrărilor) în care apar succesiv instrumentul solist şi orchestra. Acest material provine dintr-o lume sonoră modală organizată după unele principii ale serialismului, mai precis, din travaliul serial pe tronsoane care conduce implicit spre un modalism de tip complementar.

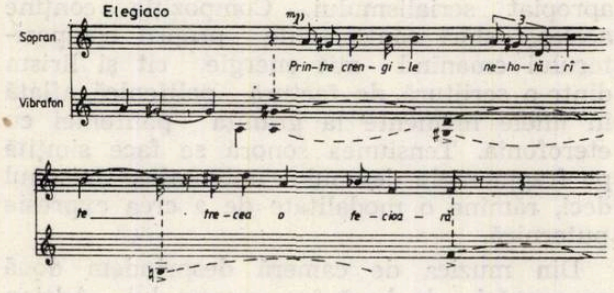
Arian Iorgulescu operează cu un astfel de material sonor, în toate lucrările sale alegîndu-şi totodată şi unele formule sau întorsături melodice proprii folclorului nostru. El urmează neabătut drumul deschis de Bela Bartók şi continuat la noi de către Tiberiu Olah care ridică conceptul la nivelul abstracţiei muzicale. Tînărul compozitor se plasează între gîndirea abstractă şi cea concret expresivă a unui material stilizat, inserînd pe alocuri în creaţia sa şi momente metamuzicale care au darul de a satiriza anumite „tipicuri" concret născute dintr-un material brut la diferiţi compozitori dealungul istoriei muzicii. Mărturie în acest sens stă *Cantata „Moşii"* după schiţa lui I.L. Caragiale, lucrare ce încearcă să traducă muzical lumea pestriţă caragialescă prin contraste sonore realizate la toate nivelele compoziţiei. Astfel compozitorul utilizează o gamă largă de mijloace de expresie atît la voci (vorbit-cîntat) cît şi la orchestră (diferite efecte). Totodată de la organizarea minuţioasă a frecvenţelor pînă la nivelul formei muzicale, autorul stăpîneşte şi controlează cu meşteşug toţi parametrii. *Cantata „Moşii"* rămîne o pagină inspirată în muzica românească, înscriindu-se alături de alte lucrări realizate ale genului vocal-simfonic.

Legătura între muzica simfonică şi cea de cameră este reprezentată în creaţia lui Adrian Iorgulescu de *Divertismentul pentru orchestră de coarde,* determinat tot de un spaţiu modal apropiat serialismului. Compoziţia conţine aceleaşi stări contrastante proprii compozitorului emanînd atît energie cît şi lirism dintr-o scriitură de factură polifonică aflată în unele momente la graniţa polifoniei cu eterofonia. Tensiunea sonoră se face simţită pe fragmentele desenului univocalic. Unisonul deci, rămîne o modalitate de a crea expresie puternică.

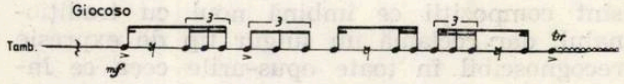
Din muzica de cameră desprindem două preocupări de bază în creaţia lui Adrian Iorgulescu : pentru lied şi pentru piese de cameră destinate unui număr redus de interpreţi (pînă la 3—4). Poezia ocupă un loc aparte în gîndirea compozitorului trădîndu-i şi anumite „escapade" în grădina literaturii. Poeţii preferaţi sînt Blaga, Arghezi, Barbu şi din poezia universală F.G. Lorca — judecînd bineînţeles după opţiunile făcute. Unul din primele cicluri de lieduri este cel intitulat *Cîntecele stihuitorului* pe versuri de Lucian Blaga, pentru voce (soprană) şi pian, compus în 1975. Ciclul cuprinde 6 lieduri organizate cronologic şi existenţial : *Cîntecul obîrşiei,*

Cîntecul vîrstelor, *Cîntecul aşteptării*, *Cîntec înainte de a adormi*, *Cîntecul somnului* şi *Cîntec sub stele*. La nivelul ciclului nu există contraste, ele realizîndu-se în interiorul fiecărui lied. Tot la nivel de ansamblu, vocea şi pianul descriu o atmosferă lirică cu o dramaturgie echilibrată avînd la bază un material sonor organizat modal, dar tratat şi aici după unele principii seriale. Este interesant cum aceste lieduri dezvăluie o lume modală provenită din folclor printr-o intervalică specifică melosului popular românesc. Pornind de la două intervale de bază, autorul alcătuieşte tronsoane de serii prin diferite procedee de transformare (lărgire, micşorare) apărînd astfel şi celelalte intervale. Dar legătura cu folclorul se realizează şi la nivelul caracterului liedurilor. Astfel liedurile poartă factura cîntecului propriu-zis, a bocetului, a doinei sau a cîntecului de leagăn. Ciclul, din punctul de vedere al expresiei are o formă simetrică cu conexiunile următoare : I—VI, II—V şi III—IV. Şi structura ritmului este tot de natură folclorică. La fel, printr-un sistem variaţional, compozitorul construieşte diferite ritmuri plecînd de la cele primare extrase din folclor. Estetic, liedurile traduc muzical profundele sfere ale existenţei pe care le vizează poetul.

Tot din genul vocal-cameral face parte şi *Memento*, pentru soprană, percuţie şi bandă magnetică, pe versurile lui F.G. Lorca. Cele 6 lieduri care compun acest ciclu sînt : *Prizoniera*, *Ţipătul*, *Tăcerea*, *La urechea unei fete*, *Cîntec cu mişcare* şi *Memento*. Primul lied conţine o stare elegiacă în care vocea este discret „punctată" de sunetele moi ale vibrafonului (colorată şi cu alte instrumente de percuţie) :



Vocea descrie un traseu sinuos în care predomină intervalele de secundă şi cvartă. *Ţipătul* aduce un contrast în planul dinamicii, intervenţia instrumentelor de percuţie cu membrană (Tom-Toms) schimbînd atmosfera elegiacă într-una tensionată. În cel de al treilea lied apare banda magnetică, respectiv vocea înregistrată. Se crează astfel un dialog între cele două voci (înregistrarea şi vocea „pe viu"), percuţia neintervenind în acest moment de profundă expresie muzicală. Desigur că din punct de vedere al expresiei, tăcerea înseamnă o culminaţie, realizîndu-se astfel şi o oarecare simetrie la nivelul întregului ciclu. În cel de al patrulea lied tamburina readuce ideea de contrast, sugerînd subtil ecouri ale ritmurilor spaniole :



Cîntec cu mişcare este din nou un dialog voce-bandă, de data aceasta mult mai ritmat, ciclul încheindu-se cu Memento în care improvizaţia liberă a vocii alternează cu declamaţia, notîndu-se strict doar ultimele sunete care apar tot pe intervalele de cvartă şi secundă. Pe lîngă cele două cicluri de lieduri creionate mai sus, Adrian Iorgulescu a compus şi alte lucrări interesante destinate vocilor. Amintim compoziţia *După melci* pe versurile lui Ion Barbu, ce înglobează tot şase cîntece (deci ciclul de şase nu este întîmplător în creaţia autorului), compoziţie pentru soprană, cor mixt şi pian, scrisă cu un deosebit simţ al legăturii text muzică, al transpunerii stărilor poetice şi a universului barbilian în sunete. Pentru copii Adrian Iorgulescu a compus lucrarea *Poveste* pentru două voci, pe versuri de Arghezi, tot o demonstraţie de a pătrunde semnificaţia cuvîntului.

În genul instrumental-cameral compozitorul are cîteva compoziţii izbutite dintre care amintim *Patru înscripţii sonore* şi *Consonata*, ambele pentru pian, *Melopee* pentru trio de coarde, în care foloseşte o scriitură grafică modernă şi piesele cu caracter didactic :*Melodie* pentru oboi, flaut sau clarinet şi *12 mici variaţiuni pe o temă pastorală*. La aceste lucrări, dacă adăugăm şi altele (aparţinînd diferitelor genuri) cum ar fi : *Simfonia*, *Joc pentru xilofon, marimba şi vibrafon*, *Nebănuitele trepte* sau *Sonatina pentru pian*, compoziţii care dezvăluie aceleaşi preocupări serioase ale compozitorului, obţinem un tablou complex al creaţiei lui Adrian Iorgulescu, care se arată de pe acum un creator ce va lăsa muzicii opus-uri de valoare.

Horia Şurianu

Rolul educativ al orchestrelor de pionieri

Liviu COMES

În țara noastră funcționează un număr de 250 case de pionieri, unde aceștia își desfășoară diverse activități potrivit aptitudinilor și interesului față de anumite domenii. Un loc important în activitățile pionerești îl ocupă și sectorul muzical, sub forma unor cercuri de inițiere instrumentală sau a unor ansambluri vocale și instrumentale.

Salutăm cu multă căldură recenta hotărîre a Consiliului Național al Pionierilor de a înființa în casele de pionieri din toată țara o serie de orchestre de cameră. Această inițiativă este cît se poate de bine venită și va contribui în mod simțitor la ridicarea nivelului educației muzicale în rîndurile pionierilor.

Pentru realizarea acestei hotărîri trebuie însă avute în vedere o serie de condiții necesare înființării și funcționării unor astfel de formații. În cele ce urmează vom încerca să analizăm în mod practic aceste condiții propunînd diferite soluții care să asigure succesul acestei importante acțiuni.

Orchestrele de cameră de pe lîngă casele de pionieri pot fi de mai multe tipuri, în funcție de condițiile existente pe plan local : dotarea cu instrumente muzicale, nivelul de pregătire a copiilor instrumentiști și posibilitățile de angajare a unor instructori competenți.

1) *Orchestra de coarde,* constînd din viori, viole, violonceli și contrabași — (ex. minimal : 8 viori I, 6 viori II, 4 viole, 2 violonceli și 1 contrabas) —, reprezintă formula clasică și în același timp cea mai exigentă din punct de vedere artistic.

Orchestra de coarde necesită antrenarea unor copii cu o bună pregătire instrumentală, precum și prezența unui instructor de specialitate. Dotarea cu instrumente muzicale nu constituie aici o problemă deosebită deoarece, exceptînd contrabasul, toate celelalte instrumente sînt personale ale copiilor. În ce privește repertoriul, există o bogată literatură în special preclasică și clasică destinată orchestrelor de coarde, la care se adaugă și o serie de creații românești. În afara pieselor pentru orchestră, aceste formații pot aborda și un repertoriu mai complex în combinație cu corurile pionierești.

Din descrierea de mai sus rezultă că acest tip de orchestră de cameră poate fi realizat numai în casele de pionieri din centrele care dispun de școli de muzică cu un unmăr și un nivel de pregătire ridicat al elevilor, din care să poată fi recrutați membrii acestor formații. Bineînțeles, în astfel de cazuri este vorba de o activitate pionierească desfășurată la casa pionierilor, independentă de cea din cadrul orchestrei școlii. Dirijorii acestor formații, în lipsa unor cadre de specialitate proprii caselor de pionieri, ar putea fi angajați prin colaborare dintre cadrele didactice ale școlilor de muzică, de preferință cele cu sarcini în instruirea ansamblului orchestral al școlii.

— Uneori orchestra de coarde poate fi combinată cu cîteva instrumente de suflat, ceea ce pune noi probleme din cauza rarității unor instrumentiști cu un suficient nivel de pregătire pentru a putea face față într-o orchestră, dat fiind faptul că la vîrsta de pionieri, copiii abia încep studiul acestor instrumente. Din acest motiv orchestra combinată, corzi-suflători, — denumită de unii „orchestră semi-simfonică" —, reprezintă o eventualitate mai rară în cadrul caselor de pionieri.

2) *Orchestra de viode* este formată dintr-o serie de instrumente asemănătoare viorilor, cu o tehnică de execuție identică cu a acestora dar cu înălțimea sunetelor diferită în funcție de dimensiunile lor variate. (viodina, viodena, vioda, viobassa și viograva).

Instrumentele din familia viodelor, deși nu necesită decît instrumentiști care să știe cînta la vioară, au un registru care cuprinde și sunetele unor instrumente grave din orchestra de coarde (violă, violoncel). Cu alte cuvinte, se poate realiza o orchestră cu o sonoritate apropiată de cea a orchestrei de coarde numai cu ajutorul copiilor violoniști, repartizați la cele 5 grupe de viode.

Viodele, invenția unui muzician român, prof. univ. Ion Delu, au o deosebită importanță practică în înjghebarea unor ansambluri de copii, deoarece la vîrstele cuprinse în școlile de muzică și în casele de pionieri, există mulți violoniști (peste 4000 în toată țara), dar mult mai puțini violiști și violoncelliști, care dealtfel, în majoritate nici nu ating încă nivelul cerut pentru a cînta în orchestră deoarece învățarea acestor instrumente începe mai tîrziu decît cea a viorii.

Instrumentele din familia viodelor se fabrică la noi în țară și pot fi procurate de la fabrica de instrumente din Reghin. Nefiind încă destul de răspîndite în mase ele nu se află în posesia copiilor, așa încît pentru înființarea unor orchestre de viode, casele de pionieri trebuie să le aibă în dotare proprie.

Repertoriul este în general același ca și cel al orchestrei de coarde clasice, piesele nece-

sitînd însă o transcriere specială. Instructorul acestei formaţii poate fi orice profesor care cunoaşte vioara deoarece se poate familiariza uşor cu particularităţile acestor instrumente.

Dat fiind caracterul său deosebit de practic, orchestra de viode este recomandabilă tuturor caselor de pionieri, în special celor din localităţile cu şcoli de muzică mai mici, care nu dispun decît de copii violonişti, lipsindu-le cei de la instrumentele cu sunete grave.

3) *Orchestra de viori,* după cum o arată numele, este formată exclusiv din copii violonişti, împărţiţi în 2—3 grupe de cîte 5—6 viori. Posedînd de obicei instrumente proprii, copiii pot fi organizaţi cu uşurinţă în astfel de orchestre. Orchestra de viori nu poate însă avea sonoritatea unei orchestre de coarde clasice şi nici pe cea a unei orchestre de viode, din cauza lipsei sunetelor grave, ceea ce aduce după sine o limitare a repertoriului. În schimb, datorită cuprinderii în ambitusul viorilor a registrelor vocilor de copii — sopran şi alt —, acest tip de orchestră poate aborda cu succes partiturile corale la 2 şi 3 voci egale, repartizate celor 2 sau 3 grupe de viori. Piesele pot fi interpretate fie numai de către orchestră, fie în combinaţie cu corul de copii.

Orchestra de viori se recomandă caselor de pionieri care nu dispun decît de copii violonişti cu o pregătire încă nu destul de avansată, — făcută la şcolile de muzică sau la cercurile de iniţiere instrumentală. Repertoriul pe care îl are la dispoziţie cuprinde întreaga literatură corală pentru copii, universală şi românească, la 2 şi 3 voci,unde deobicei nu apar dificultăţi faţă de nivelul relativ redus de pregătire instrumentală a copiilor.

Instructorul acestui tip de orchestră poate fi orice profesor de vioară sau un alt cadru (profesor de muzică, învăţător) care să cunoască vioara.

4) *Orchestra de mandoline* o încadrăm tot în această categorie, datorită faptului că mandolina are o tehnică de degete identică cu a viorii. Dispensarea de arcuş, a cărui manevrare este dificilă la violoniştii începători, precum şi marcarea locului plasării degetelor pe corzi pentru a asigura justeţea întonaţiei, fac din mandolină un instrument foarte accesibil copiilor care cunosc puţin vioara. Avînd parţial aceeaşi înălţime a sunetelor cu cea a vocilor copiilor, cele 2—3 grupe de cîte 5—6 mandoline, care formează orchestra, pot aborda partituri corale mai uşoare, la 2 şi 3 voci egale, în mod independent sau acompaniind corul.

Mandolinele sînt fabricate în ţară şi se pot procura din comerţ, atît individual cît şi pentru dotarea caselor de pionieri. Instructorul formaţiei poate fi şi aici un profesor de muzică sau un învăţător, care cunoaşte vioara.

Orchestra de mandoline se recomandă caselor de pionieri care nu dispun decît de copii cu o pregătire sumară la vioară, dobîndită în şcolile de muzică sau în cercurile de iniţiere instrumentală, care nu au încă un nivel corespunzător pentru a constitui măcar o orchestră de viori. Dealtfel, în funcţie de posibilităţi, unele case de pionieri îşi pot organiza cercuri de iniţiere instrumentală direct la mandolină, în vederea pregătirii unor copii pentru astfel de orchestre.

Cele patru tipuri de orchestre de cameră : orchestra de coarde, orchestra de viode, orchestra de viori şi orchestra de mandoline, formează o serie descrescîndă atît sub raportul dificultăţilor de constituire cît şi a randamentului artistic. Toate au însă aceeaşi trăsătură esenţială constînd în faptul că antrenează copiii într-o activitate artistică disciplinată, cu însuşirea elementelor de bază ale muzicii, concretizată în cîntatul de pe note. Prin acest stil de lucru, toate cele patru tipuri de orchestră contribuie la ridicarea nivelului de educaţie muzicală a copiilor.

Menţionăm că repertoriul abordat nu se limitează la un singur domeniu ci poate cuprinde o gamă largă de posibilităţi, de la muzica preclasică, clasică şi contemporană, universală şi românească, — la cîntecul patrotic — fără a exclude nici folclorul şi muzica uşoară, practicate însă în aceleaşi condiţii de exigenţă ca şi celelalte genuri.

Menţionăm deasemenea că formaţiile descrise reprezintă doar cîteva tipuri de bază ale orchestrelor de pionieri. În practică nu este însă exclusă combinarea acestor tipuri între ele, sau îmbogăţirea lor după posibilităţi, prin adăugarea altor instrumente.

Casele de pionieri îşi vor alege tipul de formaţie care corespunde în cea mai mare măsură condiţiilor de care dispun pentru înfiinţarea lor : procurarea instrumentelor, participarea copiilor, angajarea instructorilor.

Pentru a da un avînt activităţii artistice a pionierilor prin înfiinţarea acestor orchestre, propunem următoarele :

— Consiliul Naţional al Pionierilor în colaborare cu Secţia de Creaţie Didactică şi pentru Copii din Uniunea Compozitorilor, să asigure alcătuirea şi multiplicarea unor colecţii de repertoriu pentru toate aceste formaţii.

— Este necesară deasemenea instruirea practică a conducătorilor orchestrelor şi însuşirea repertoriului, în cadrul unor tabere de vară în care să fie demonstrate toate tipurile de bază ale orchestrelor de cameră pionereşti.

Considerăm, în încheiere, că este de datoria tuturor muzicienilor, creatori şi educatori de muzică, să sprijine cu toată forţa această frumoasă şi exigentă acţiune a Consiliului Naţional al Pionierilor.

Începuturile muzicii ușoare românești

O invitație făcută de redacția de muzică ușoară a Radioteleviziunii de a vorbi, împreună cu George Sbârcea, despre începuturile acestui gen la noi în prima jumătate a secolului, mi-a oferit prilejul de a evoca pe scurt cîteva figuri și momente ale acestor începuturi. Cum perioada anterioară lui Ion Vasilescu — adevăratul creator al unui stil propriu muzicii noastre ușoare — este, în general, mai puțin sau deloc cunoscută nu numai de public, dar chiar de muzicienii mai tineri, am socotit util a reveni cu unele detalieri.

Se cuvine a preciza că termenul de „muzică ușoară" s-a ivit la noi mult mai tîrziu decît această muzică pe care o definea. Chiar dacă mai stăruia o anumită nedumerire în legătură cu apartenența romanței la muzica ușoară, ea trebuie socotită oricum ca făcînd firesc parte din acest gen, prin excelență urban și vehiculat de aceiași lăutari, formații instrumentale și cîntăreți ca și valsurile, tangourile, cupletele de revistă de mai tîrziu, care au denumit și justificat deplin termenul mai degrabă creat, decît importat.

Încercînd o retrospectivă a genului în țara noastră, inițiatorul și primul autor de romanțe de largă răspîndire în mase și devenite adevărate șlagăre — unele din ele transformate în autentice „evergreens" ! — a fost Ionel Băjescu-Oardă (1883—1979). Un compozitor român al genului, așadar, căruia îi vom marca în curînd centenarul nașterii. Compozitor cu o temeinică pregătire, odată ce a studiat armonie și contrapunct la Conservatorul din București, cu Alfonso Castaldi, ca tot acolo Dimitrie Popovici-Bayreuth să-l inițieze în arta cîntului, iar C.C. Nottara și Petre Liciu să facă din el și un iscusit actor. Pare-se că toate acestea nu i-au ajuns, căci a urmat cursuri de declamație și mimică și la Paris, cu Coquelin-junior, ca, în cele din urmă, să revină în patrie, nu însă înainte de a absolvi facultatea de științe juridice a Universității din Louvain (Belgia).

O pregătire, cum se poate vedea, complexă și multilaterală, care n-a făcut decît să ușureze sarcina compozitorului de cîntece și romanțe, autor prolific cu peste două sute de titluri, dintre care majoritatea date uitării, pe de o parte fiindcă notele publicate în cea mai mare parte de editori de ocazie nu s-au păstrat, pe de altă parte fiindcă destinul discurilor de gramofon și patefon ale epocii a fost similar. Rămîn însă cîteva dintre melodiile acestui inspirat „romancero" danubian, care a compus de pe cînd avea două zeci și doi de ani, așadar din anul 1905, una dintre perlele fără moarte ale romanței românești, și anume *Flori de nufăr*. Melodia aceasta a cunoscut o vogă de durată, odată ce mi-a fost dat s-o cînt și eu în copilărie, ba ea a însoțit pînă și cuviincioasele sindrofii și petreceri ale tineretului generației mele.

Flori de nufăr a definit de la bun început darurile componistice ale lui Ionel Băjescu-Oardă : un nucleu melodic simplu și sugestiv, o dezvoltare logică a temei, ambitusul de cantabilitate vocală, versul romanțios, ca de altminteri melodia însăși. Totul construit pe armonii clare, funcționale, bine înlănțuite, încît cîntecele de mai tîrziu ale compozitorului curg parcă de la sine, insinuîndu-se în urechea și simțirea auditoriului, cucerindu-l spontan. Ajunge să menționez succesele de mai tîrziu ale lui Ionel Băjescu-Oardă — ca bunăoară *Închide-ți ochii dulci, Adio, clipe fericite*, sau *Trubadurul* —, spre a ne da seama de ce întemeiată popularitate s-a bucurat el și în ce măsură îl putem socoti un fel de prim reprezentant al genului de la noi în prima jumătate din secolul XX.

Romanțele lui Ionel Băjescu-Oardă ar merita un caiet memorial, prilejuit de centenarul nașterii sale în 1983. Majoritatea lor s-a uitat, dar cîteva din ele se reiau aproape anual pe scena festivalului „Crizantema de aur" de la Tîrgoviște, consacrat în întregime romanței noastre. Cu toate acestea, multe din romanțele lui Ionel Băjescu-Oardă trăiesc în memoria publicului larg, fiind vehiculate de lăutari, încît se ivesc necurmat la acele întîlniri tradiționale românești unde cîntecul nu este doar o delectare, ci este și un prilej de înfrățire a sufletelor iubitoare de frumos.

Dacă Ionel Băjescu-Oardă n-a fost atras de ritmurile dansante, încît — în afara unor polci și valsuri compuse ocazional și nepublicate — s-a mărginit la romanță, au avut alții grijă, compozitori poate mai puțin pregătiți, însă nu mai puțin înzestrați, să ilustreze cu invenția lor muzica ușoară românească. Șirul lor debutează cu acel Gogu Bottea (+1933) al cărui *Tango tzigan* nu a fost numai un mare succes la noi, ci a fost și un adevărat șlagăr internațional dincolo de hotare. Ceea ce, prin anii '20, cînd nu existau încă prea multe mijloace de difuzare peste hotare — ba nici chiar în țară —, pare să pledeze pentru calitatea cu totul deosebită a melodiei lui.

Constănțean de origine, trăind într-un oraș portuar, Gogu Bottea a fost un excelent violonist și pianist, totodată șeful micii sale formații instrumentale „de salon". Dacă o altă compoziție a sa — *Tango Pescaru* — s-a bucurat de succes, *Tango tzigan* a fost luat curînd nu doar pe aripile vîntului, ci și pe bordul vapoarelor care veneau la noi din numeroase porturi ale Europei și Africii. „Melodia lui — povestește George Sbârcea în volumul III din seria „Orașele muzicii" — a încălzit multe suflete la micul jăratic al nostalgiei. Se mai cîntă, la ceasuri tîrzii, prin tavernele orașelor portuare ale Mediteranei, unde a fost dus de marinarii mai migratori decît păsările călătoare. Deși concepută în ritm de tango-habaneră, ea nu seamănă cu nimic din ceea ce au născocit compozitorii de la noi sau din alte părți. E o unduire lascivă și exotică, un cîntec melancolic, în care arde mocnit floarea zăvorîtă-n mister a patimei. Te minunezi aproape cum, în orizontul de toamnă și pace al Constanței, inspirația lui Bottea a trecut dincolo de zidurile orașului și de plopii din marginea lui, spre negrele arături ale Bărăganului, pe urmele șătrarilor răsăriți la răscruci albăstrii, lăcrimînd în scurtele popasuri la coturile cîmpului ofilit, ce se îmbracă seara într-o ceață viorie..."

Gogu Bottea este unul din acei numeroși muzicieni ai noștri care călătoreau prin țară și prin lume fără

astîmpăr, chemați de contracte efemere, înregistrînd peste tot succese de un sezon sau două și lăsînd amintiri de durată în urma lor. Bottea mai și compunea, improvizînd cu mult talent. Păcat că n-a dat prea multă atenție și nici n-a pus mare preț pe melodiile născocite cu o rară spontaneitate. Deși fusese membru al fostei Societăți a compozitorilor români, i-a ajuns prestigiul dobîndit prin frumusețea tonului violinei sale și prin tehnica sa pianistică. Îl înțelegem azi cu desăvîrșire, odată ce, după prima conflagrație mondială, compozitorii de muzică distractivă — termenul de muzică *ușoară* nu se folosea încă la noi ! — nu aveau nici un statut moral sau juridic. Încît este surprinzător aproape că Gogu Bottea a aflat editor la București chiar înainte de a se fi constituit prima Societate a compozitorilor români.

Avem de a face în cazul lui cu un compozitor amator, dar „profesionalizat" prin includerea lui în confreria statutară a breslei, melodist autentic, care rămîne de fapt în repertoriul de gen cu o singură piesă, în ciuda marelui număr de cîntece pe care le-a creat.

Trebuie menționat, pentru perioada începuturilor, Ionel Fernic (1901—1938), și tot în categoria compozitorilor amatori profesionalizați, chiar dacă înzestrările lui au fost mult mai variate decît ale celor doi muzicieni citați anterior. Am fost prieten cu el și i-am cunoscut inima caldă, generoasă, fantezia veșnic activă, nobilele elanuri artistice, invenția nicicînd secată, ușurința de a scrie versuri pe muzica proprie sau a altora. A fost un fel de trubadur, moștenind din Tîrgoviștea natală dragostea de romanță, de versul fluent și simțirea duioasă.

Nici amator propriu-zis, însă nici profesionist cu adevărat, Ionel Fernic a devenit — între 1919 și anul dispariției sale bruște — un autentic cîntăreț al timpului său. Era muzicianul care izbutește, printr-un talent demn de invidiat, să transforme orice amănunt, orice moment de viață, orice împrejurare într-un cîntec. Nu o dată și-a scris cîntecele pe șervețele de hîrtie, prin bodegi și restaurante, fiindcă rătăcea nopți la rînd prin București, cu chitara după el, în căutare de prieteni — și avea tare mulți ! —, zburdînd mereu cu fantezia sus, sus de tot...

Însă Ionel Fernic a zburat nu numai cu fantezia, ci și cu avionul. Numele lui este legat de începuturile aviației noastre civile, iar sfîrșitul prematur — a căzut cu avionul, în iulie 1938, pe cînd împlinea abia treizeci și șapte de ani — i s-a tras tot de la zbor. Poate că, în acele scurte clipe de pe urmă, Fernic să-și fi adus aminte de cîntecele sale care îl plimbaseră prin azurul închipuirii fără primejdia avioanelor de care a fost atît de atașat.

Ionel Fernic este primul nostru compozitor de muzică ușoară care a lăsat în urma lui un număr impresionant de piese intrate în repertoriul general al genului. Iată doar cîteva din titlurile cîntecelor sale, dintre care multe se cîntă în popor fără a se mai cunoaște numele autorului. Aș menționa, din categoria romanțelor, *Balada crucii de mesteacăn,* pe versuri de Artur Enășescu, *Rița, fecioara cu ochii șprințari,* pe versurile compozitorului, *Pe sub fereastră-mi curge-un rîu,* pe versuri de Maria Cunțan, *Romanța de pe urmă, Balada ochilor căprui, Din ochii care-au plîns vreodată, Îți mai aduci aminte, doamnă,* pe versuri de Cincinat Pavelescu, *Romanța celei care minte,* pe versuri de Ion Minulescu.

Dacă Ionel Fernic și-a început activitatea de compozitor cu romanțe, el este și autorul unor melodii de dans, cu texte proprii, care au cunoscut succese de durată, ca *Pe boltă cînd apare luna, Iubesc femeia, Minte-mă și spune-mi vorbe dragi, Dar ești la fel, Scrisoare de-amor, Mai spune-mi înc-odată, Pentru tine am făcut nebunii.*

Fernic a fost, după cum îl țin minte cei ce l-au cunoscut, ultimul boem în muzica ușoară românească.

Dintre melodiștii de pe la sfîrșitul celui de al treilea deceniu și începutul anilor '30 trebuie amintit chitaristul și saxofonistul Johnny Mirea (1901—1934), autor al cîtorva piese de o ținută nobilă. Între ele, *Iubește-mă* s-a răspîndit și peste hotare, fiind publicată la Paris cu text francez. Johnny Mirea avea un stil personal, melodica ușor de memorat, armonizarea unui bun cunoscător al muzicii, ceea ce pare să indice că a avut o pregătire de școală la bază. Nu știm însă nimic despre ea. Compunea spontan și, cum am aflat de la George Sbârcea, a compus cu el în 1933, la Cluj, un tango-romanță, intitulat *Tu ai rîs de mine.* Unul a venit cu ideea, altul cu dezvoltarea, primul cu cupletul, celălalt cu introducerea. A luat astfel naștere o frumoasă melodie, cîntată ani în șir la noi și înscrisă pe disc de Cristian Vasile.

Începuturile muzicii ușoare românești ne mai oferă numele unui compozitor pe nedrept dat uitării, membru și el, la fel cu ceilalți menționați al fostei Societăți a compozitorilor români. Este vorba de Alexandru Leon (1889—1932), un muzician pe cît de instruit, tot pe atît de dotat, absolvent al Conservatorului din București. Ca pianist de jazz s-a afirmat la Londra, unde la concursul internațional de jazz din 1920, a cucerit Premiul I. A cîntat cu orchestre de dans în multe capitale și stațiuni balneare de pe continent, spre a se înapoia în țară, unde a fost dirijorul și compozitorul Teatrului Național din București între anii 1927—1932. A făcut înregistrări pe discuri Odeon ca acompaniator la pian al artiștilor lirici Jean Atanasiu și Vasile Alexiu. A compus muzica de scenă la piese de Shakespeare și Molière, la *Cocoșul negru* de Victor Eftimiu. El este compozitorul unor piese de dans răspîndite și peste hotare, ca *Tango de l'Aube, Pourquoi ?* și *Să nu iubești prea mult femeia,* dar îndeosebi al unor romanțe celebre, ca *Pentru ochii tăi cei dragi,* pe versuri de Cincinat Pavelescu, și *Mi-ești dragă.* Ele vădesc un compozitor profesionist de o desăvîrșită ținută artistică, încît reactualizarea creației lui sau a ceea ce e mai bun, mai valoros din ea, constituie o îndatorire.

Cu aceste nume se și poate încheia etapa de început a muzicii ușoare românești, chiar dacă — paralel cu ultimii ani de activitate a lui Ionel Fernic și Alexandru Leon — s-a ivit generația lui Ion Vasilescu, căreia îi aparțin nume ca Petre Andreescu, Gherase Dendrino, Elly Roman, Nicolae Kirculescu. Poate voi reveni asupra lor, cu aduceri aminte personale referitoare la perioada de majorat a genului.

Mișu IANCU

Festivalul muzicii românești — Iași ediția a VII-a

Nicolae CĂLINOIU

Condițiile optime create de partidul și statul nostru pentru continua dezvoltare a activității cultural-educative și artistice, au deschis în fața tuturor oamenilor de cultură și artă un orizont larg, un amplu cîmp de acțiune, pentru integrarea organică a culturii noastre în procesul de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate și a înaintării spre comunism. Astăzi, mai mult ca oricînd, viața muzicală românească se integrează în mod firesc în marea mișcare artistică contemporană, creîndu-și prin lucrările muzicale cele mai reprezentative ca și prin talentații noștri interpreți, prin concertele și spectacolele de înalt nivel artistic, un prestigiu binemeritat, atît în țară, cît și peste hotare.

Cea de a VII-a ediție a „Festivalului muzicii românești din Iași", parte integrantă a celei de a IV-a ediție a Festivalului național „Cîntarea României", este o încununare firească a eforturilor depuse de organizatori, pentru permanentizarea și continua îmbogățire a acestei prestigioase manifestări artistice care, încă de la prima ediție, s-a impus definitiv ca un eveniment de seamă al vieții noastre muzicale.

Organizat cu pricepere și pasiune de Comitetul județean de Cultură și Educație Socialistă, împreună cu Filarmonica „Moldova", Opera Română, Conservatorul și Filiala Uniunii Compozitorilor din localitate, cu sprijinul Comitetului județean de partid, „Festivalul muzicii românești din Iași", dedicat în exclusivitate creației muzicale originale, se bucură în prezent de o binemeritată prețuire și o apreciere unanim recunoscută. Sub ochii noștri s-a făurit o nouă tradiție, continuînd preocupările muzicale mai vechi din Iași, una din străvechile vetre ale spiritualității românești, al cărui public este unanim recunoscut pentru exigență, generozitate și consecventă prețuire față de muzica bună.

Și programul actualei ediții a „Festivalului muzicii din Iași", alcătuit cu grijă și răspundere de către organizatori, reunește alături de valoroasele instituții artistice din localitate, importante forțe artistice de prestigiu din Capitală și din alte centre ale țării, al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, Orchestra simfonică și corul Filarmonicii „Banatul" din Timișoara, precum și colectivul de balet clasic și contemporan al Teatrului „Fantasio" din Constanța.

Constatăm cu satisfacție faptul că în programele Festivalului sînt înscrise lucrări reprezentative din creația muzicală românească, din domeniul simfonic, vocal-simfonic, de operă și balet, muzică de cameră, corală și de masă.

În același timp, este de apreciat numărul mare de manifestări, diversitatea și modul de organizare al acestora în cadrul actualului Festival. În numai 8 zile au avut loc 30 de manifestări : concerte simfonice, de cameră și corale, spectacole de operă și balet și recitaluri vocale, consfătuiri, colocvii și dezbateri, inclusiv vernisajul unei expoziții de carte, partituri și discuri ; de asemenea, multe dintre aceste manifestări sînt patronate sau organizate în colaborare cu unele întreprinderi și instituții din municipiul Iași, sau prezentate chiar în incinta acestora ; de menționat și faptul că unele manifestări au avut loc în alte localități din cadrul județului.

Iată că cea de a VII-a ediție a „Festivalului muzicii românești din Iași" este una dintre manifestările cu ample rezonanțe pentru viața muzicală a României Socialiste.

Considerăm că prin valoarea lucrărilor muzicale cuprinse în programe și prin diversitatea lor tematică (multe dintre ele exprimînd în forme artistice elevate, năzuințele oamenilor muncii din țara noastră, elanul lor constructiv, dragostea față de patrie și partid, aspirațiile lor pentru pace și progres, sensibilitatea și optimismul ce caracterizează poporul nostru constructor al socialismului) prezentate în interpretări de înalt nivel — pe măsura potențialului artistic prezent pe agenda actualei ediții, Festivalul s-a înscris pe linia ascendentă cu care ne-am obișnuit în decursul edițiilor anterioare, transformîndu-se într-o adevărată sărbătoare a muzicii românești.

Simfonia I de Ulpiu Vlad

La Filarmonica George Enescu, ciclul „Simfonia românească" a continuat cu prima audiție a *Simfoniei I „Drumuri în lumină"* de Ulpiu Vlad.

Lucrarea aparține unui binecunoscut compozitor, prezent pe afișele multor manifestări — de la cameral la vocal-simfonic — în țară și peste hotare, în țări ca S.U.A., Italia, R.F.G., Elveția, R.S. Cehoslovacia și altele.

Ceea ce frapează în cazul lui Ulpiu Vlad este continua sa preocupare pentru culoare, pentru punerea în valoare a tuturor resurselor tehnice și expresive ale instrumentelor pentru relevarea unor sensuri poetice. Astfel *Gînduri* — piesă pentru flaut și harpă, *Lacrimile* — piesă pentru soprană, corn englez și pian, pe versuri de Lucian Blaga, *Peisaj de iarnă I și II, Cumpăna luminii, Lumini și umbre,* aceste trei din urmă făcînd parte din ciclul cameral-vocal-simfonic *Mozaic* precum și piesele simfonice *Aduceri aminte* sau *Inscripție în inimi* aduc — alături de *Simfonia I „Drumuri în lumină"* — un omagiu nedisimulat esenței folclorice înțeleasă ca sugestie și platformă în actul de creație.

Valorificînd creator modalitățile de expresie proprii cîntului popular, înlănțuirii rîndurilor sale melodice, ritmicii sale, varietății coloristice, rezultînd din ingenioase combinații instrumentale ori vocal-instrumentale sau chiar sugestii de formă, ca în cazul ciclului *Mozaic,* Ulpiu Vlad reușește să creeze un univers de amprentă proprie, în care modalul domină.

Desigur, această cale a mai fost aleasă și de alți compozitori care au reușit ca, pornind de la aproximativ aceleași date, să dea la iveală creații originale.

Simfonia lui Ulpiu Vlad apelează la un aparat orchestral relativ restrîns în cadrul căruia fiecărui compartiment îi revine rolul de participant esențial în creionarea unor secțiuni ce se înlănțuie după logica contrastului.

Ecouri de cîntec și dans popular, fără a fi citate, răzbat la eșafodajul unor linii melodice complexe a căror suprapunere naște un plăcut efect global, în cadrul căruia se disting trăsături modale, formule improvizatorice specifice, frînturi de ritm, ușor recognoscibile.

Forma, concisă, restrînsă la o singură parte, se edifică într-o continuă creștere dinamică iscată de întrepătrunderea sau neta delimitare între secțiuni. Singurul punct în care ea se apropie de tiparele clasice ale genului ar fi acela al unor momente în care materialul muzical expus se rememorează pe parcurs. Fără a fi o lucrare programatică prin excelență, în ciuda titlului, *Simfonia I „Drumuri în lumină"* aduce în prim plan lumea aspirațiilor și a împlinirilor. În ea stilul lui Ulpiu Vlad — se limpezește ; compozitorul renunță la liniile melodice neesențiale, concentrîndu-se asupra celor principale cărora le încredințează redarea unui conținut impregnat de cald lirism.

Interpretată de colectivul Filarmonicii „George Enescu" sub bagheta lui Modest Cichirdan, lucrarea lui Ulpiu Vlad a fost pătrunsă de interpreți și dirijor în cele mai intime conotații.

Carmen Stoianov

Spațiu doinit de Dinu Petrescu

Există în natură muzici multiple, universuri sonore ce se suprapun, se interferează, se intercondiționează, devin consonante printr-un proces de autoreglare a vibrațiilor, sau apar divergente în situații nonasimilabile. Mintea noastră le înregistrează în subconștient aproape imperceptibil. Adesea memoria irumpe în noi relevînd combinații ale sonurilor neștiute în momentul stocării. Mai interesant se arată acest proces cînd totul, de la început, este conștientizat și apoi direcționat. Intrăm astfel pe terenul compoziției muzicale, într-unul din domeniile profund sondate în ultima vreme de diverși compozitori. Aspectele sînt multiple, realizările, în multe cazuri, inedite.

Am audiat într-un concert de stagiune al Filarmonicii „George Enescu" o muzică ce se înscrie pe coordonatele mai sus amintite. Lucrarea aparținînd compozitorului Dinu Petrescu, poartă un titlul poetic : *Spațiu doinit,* dar și un număr : *V* care trimite la ideia de ciclu. Într-adevăr muzica pentru *Spațiu doinit V* reprezintă o subsecțiune din cele trei mari secțiuni ale ciclului *„Cosmofonie"* început de Dinu Petrescu în 1975. Deja titlul ciclului atrage atenția asupra preocupărilor compozitorului plasîndu-l într-o zonă largă a interferențelor fenomenelor sonore. În schimb secțiunea ***spațiului doinit,*** localizează universul muzicilor conștientizate și direcționate de compozitor, înglobînd mai multe „naturi concrete" respectiv lucrări muzicale ce vizează o adîncă spiritualitate românească. Dintre acestea **Spațiu doinit V** pentru grupuri stereofonice de instrumente de suflat, voci și bandă magnetică (presupunînd și o vizualizare a traseului muzical realizat cu ajutorul unor raze de lumină care se deschid treptat precum și o deplasare, tot pentru un efect stereofonic spațial cu implicații în semantica piesei, a două grupuri de instrumentiști) este o compoziție ce tinde să reitereze una din căile muzicale deschise, asimilabile omului, căi ce există în permanenta legătură om-grup etnic, om-spiritualitate, om-natură, om-cosmos. Lucrarea presupune unul din drumurile posibile ale ciclului mare dezvăluind adresa directă a universului mioritic. Muzica se naște din ciocnirile imprevizibile ale unor sunete ce pot, sau nu, forma la început muzici care presupun o anumită organizare. Mai precis, ea se naște din „haos", din conglomerate sonore ce se întîlnesc aleator, dintr-o magmă brută. Traseul pare imprecis. Compozitorul caută în sunete, caută să descopere muzici ce pot intra în consonanță, ce pot să rezoneze devenind asimilabile spiritului uman. El caută o cale spre puritate, spre seninul muzicilor interioare, spre echilibrul sufle-

tesc. Şi realizează acest demers prin depistarea muzicilor convergente ce în final se unesc într-un singur sunet lung unduitor, venit parcă din straturile profunde ale folclorului ancestral, sunet proiectat apoi într-un spaţiu infinit al permanenţelor spirituale, unde regăsim şi perpetuăm tradiţiile noastre.

Lucrarea, o certă reuşită a compozitorului Dinu Petrescu, a beneficiat de o interpretare impresionantă ce purta marca profesională a lui Iosif Conta, succesul la public fiind notabil. Iată că şi muzica nouă prin lucrări de valoare, poate pătrunde în ungherele ascunse ale sufletului trezind rezonanţe nebănuite : aparent paradoxal deoarece acelaşi public aplaudă şi se entuziasmează mai totdeauna în faţa unor muzici cunoscute interpretate de multe ori eronat, se pare dintr-o obişnuinţă, dintr-o inerţie ce face bineînţeles un deserviciu muzicii. Se impune deci o selecţie severă din partea auditoriului ce nu se realizează atîta timp cît există idei preconcepute şi o lipsă a educaţiei muzicale la zi. Am simţit la acest concert că publicul reuşeşte să intuiască esenţa unor lucrări noi, dar adesea rămîne opac deoarece nici interpretările nu-l ajută. Iosif Conta are darul de a echilibra lucrurile : atît piesa contemporană *Spaţiu doinit* cît şi cele două compoziţii devenite „clasice", respectiv *Preludiu la după amiaza unui faun* de Debussy şi *Bolero*-ul de Ravel, interpretat cu măiestrie, au repurtat un succes adevărat. În acelaşi concert, pianistul sovietic Rudolf Kerer a tălmăcit *Concertul pentru pian şi orchestră Nr. 21 în Do major, KV 467* de Mozart făcînd dovada maturităţii artistice.

Horia ŞURIANU

Seară Stravinski

Pe marginea muzicii lui Stravinski se pot îndrăzni montări coregrafice plecînd de la convenţional şi „urcînd" în inedit pînă la nespecific coregrafic. Cu alte cuvinte, juxtapunerea unor partituri din panoramic-extinsul perimetrul stilistic al muzicii stravinskiene, aplicîndu-se într-o montare „care se respectă", se va exprima în balete diferite pînă la extrem în ceea ce priveşte nota stilistică dominantă, conţinutul ideatic de căpetenie. Un exemplu de unde transpare limpede această particularitate îl oferă *Seara Stravinski*, realizată de coregrafa Alexa Mezincescu pe muzica *Simfoniei în do*, a baletelor *Joc de cărţi* şi *Pasărea de foc* (cum se ştie, ultimele două partituri au fost concepute ca balete propriu-zise).

Foarte interesantă devine întîlnirea coregrafiei (întîlnire premeditată şi riguros cîntărită) cu *Simfonia în do*, cu una dintre puţinele partituri scrise în nota tradiţională. Pe o muzică de austeritate cvasiinexpresivă, oarecum informă la suprafaţă, cenuşie, muzică de lentă dezvoltare şi ramificare a contrastelor dramatice, coregrafa imaginează o povestire, un *story*, un embrion de nuvelă ca să scriem aşa. Iată cuvintele autoarei : „Personajul feminin ...este o fire plină de contraste interioare, îşi doreşte cu ardoare eliberarea din canoanele unui ritm de viaţă pe care i-l impun oamenii din jurul ei, lîngă care nu-şi găseşte liniştea. În final însă, cînd, după multe frămîntări sufleteşti, reuşeşte să se rupă de aceştia, ea descoperă că viaţa în afara societăţii este cu mult mai grea, de nesuportat." Se distinge clar — în interstiţiile aparent nepotrivite pentru balet ale unei muzici care se foloseşte cu restrînsă amploare de dramatic şi deloc aproape de pictural, de sonurile descriptive, — un gest de definită dimensiune creativă schiţînd o acţiune (care ar fi foarte bine cu totul altfel, altceva) revendicîndu-se de la o interpretare prin excelenţă subiectivă a unei muzici larg conotative, cu trimiteri deloc obligatorii într-un spaţiu scenic şi/sau spre un mod de exprimare dansat. Pe muzica lui Stravinski aşadar, coregrafa creează, creează din nou, se exprimă intens iar exprimarea poartă amprenta unei viziuni de coerenţă şi justificare în resorturile interioare atît la nivelul schiţării cît şi la cel al punerii expresive în scenă. Bineînţeles, această muzică distonează pentru mulţi cu baletul însă nu putem să nu apreciem calitatea şi cantitatea gestului regizoral care taie, operează, preia, juxtapune, construieşte, proporţionează un întreg, din amorf devenit expresiv-coerent, întreg care reprezintă *intelectual şi profesional* o sensibilitate creatoare.

Ce culoare capătă însă lumea de personaje şi idei în scenă (în decorurile de sobrietate ale lui Roland Laub) ? Coregrafia se înclină fie către juxtapunerea de paşi preluaţi din vocabularul baletului clasic, fie către gestul de maximă expresivitate plastică, fie către mişcări ale corpului *în sine*, sugerînd şi/sau plecînd de la stări sufleteşti cotidiene, de la obişnuit, prins într-o uşoară lumină cenuşie, de la prozaic transcris coregrafic apăsînd frust, pe amănunte ascunse, unite, „negre". Ce înseamnă în balet *în sine* ? Limpede e ce nu înseamnă : dezvoltări în spaţiu unde construcţia (armonioasă) se traduce prin cursivitate, schimbînd accidentul coregrafic în previzibil, în regularitate, sau (pe plan general) refuzul unor ecuaţii căutate de gest-conotaţii filozofice, „esenţiale" evitare înfăptuită prin prinderea, prin captarea obişnuitului (chiar dacă cîteodată grotesc), prin fascinarea de banal. Se schiţează astfel o dizarmonie de exterioară suprafaţă între momente, dizarmonie premeditată însă pentru că servind atmosferei de latentă, surdă contradicţie a montării. Ilenei Iliescu îi revine aici rolul de a se extinde şi a se autominimaliza coregrafic în acelaşi timp, de a dansa briant parcă într-o (împreună cu Nicoleta Iosifescu, Beatrice Matei, Mihaela Ţigănuş, Mihai Babuşcă), încăpere strîmtă cu pereţi de sticlă. Se observă limpede deci crescuta doză de originalitate, de excelentă calitate a montării. Montare care suferă însă de un singur mare viciu. Acela care face ca satisfacţia întregului să nu depăşească suma satisfacţiilor componentelor, ca să spunem aşa. La fel ca, de pildă, o carte de poezie cu poezii excelente, cu ilustraţii splendide unde însă textul este inferior (ca preocupare pentru) grafic ilustraţiilor, cartea, ca întreg bibliofil, nefiind armonios-unitară (contraargument : pentru balet însă, unitatea armonioasă nu e obligatoriu

necesară). Să ne gîndim, spre comparație, la un balet pe o muzică cu adevărat de coregrafiat.

Baletul *Joc de cărți* exploatează convins teritoriile exuberanței înscenate. Ajută excelent la aceasta costumele (Elisabeta Benedek), decorurile (R. Laub), concepția coregrafică punînd greutate pe spectaculos pînă la marginea pantomimei pure, pe mișcarea scenică în atributele ei expresive elementare : staticul, „viermuiala", simetria, complementaritatea. Baletul e supraîncărcat de mișcare, uneori de compoziție grotescă, alteori de aglomerarea inexplicabilă, alcătuind un interesant întreg debordînd de semnificație neredundantă și încordînd mult atenția spectatorilor. Există, cred, o înclinare a regizoarei spre studierea și reprezentarea alcătuirilor coregrafice grotești, înclinare însă care nu uzează de rețetele de persuasiune cu orice preț, suportînd parcă o anumită dedublare unde o fațetă se apropie (timid) de „împărăția" grotescului, efectiv adus în scenă, iar cealaltă îi măsoară lungimea pașilor și distanța pînă în nucleul grotescului exacerbat, păstos, gros, de gust îndoielnic. Acestea sînt și momentele cele mai reușite pentru că trădează ușor cercetarea resurselor coregrafiei, pentru că aici se creează biunivoce trimiteri muzică-coregrafie. Exemple ar fi dansul *„damelor"* (Roxana Bodnarciuc, Daniela Spiridonescu, Eugenia Cotovelea, Natașa Trăistaru), al *„așilor"* (Alexandru Caraianopol, Teodor Tonescu, Mihai Spiridonescu, Călin Horvath) sau al *„valeților"* (Florin Mateescu, Ștefan Soare, Paul Dumitrescu, Mihai Fotescu).

Pasărea de foc, primă lucrare majoră stravinskiană, primește o înfățișare scenică tributară tradiției. Dincolo de exultanța de vitalitate, ritm, nerv, culoare, dansul adaugă acele trăsături particularizînd dramatic. Astfel motivul *Păsării de foc* se transformă în personajul *Pasărea de foc* (Anne Marie Vretos, într-o excelentă realizare, de farmec, culoare și bine studiată gracilitate) ; astfel, vrăjitorul Kascei este susținut sonor de tenebroase dezlănțuiri, de acorduri disonante, personaj susținut de remarcabilul Ștefan Bănică într-o realizare de forță și nerv, de crispare caricaturală și grandoare în același timp rizibilă și primejdioasă. Contraponderea narativă a acestor pete de culoare dramaturgice, *Prințul* și *Prințesa* (Cristina Crăciun și Daniela Spiridonescu) se realizează în tonuri deschise, senine, aparținînd lumii binelui, pînă la urmă învingător. Materializarea scenelor de ansamblu e cu totul deosebită ca forță de exprimare, oferind multe secvențe de plastică frumusețe.

Viorel CREȚU

Cvartetul Voces

După formațiile bucureștene „Muzica" și „Philharmonia", ciclul „Integralei cvartetelor de coarde de Beethoven" organizat de Filarmonica „George Enescu" a beneficiat de colaborarea reputatului grup ieșean *„Voces"*, unicul ansamblu românesc actual ai cărui membri se pot devota exclusiv activității de cvartet, fără nici o altă obligație în cadrul unei orchestre simfonice. Dincolo de meritele individuale remarcabile ale fiecăruia din cei patru instrumentiști, condiția aceasta s-a dovedit benefică pentru stilul lor de interpretare colectivă, între ei părînd să existe o miraculoasă înțelegere, care le permite să respire, să atace sau să se oprească perfect simultan, fără cea mai mică ezitare.

Bujor Prelipcean, deținătorul viorii prime, este un adevărat conducător de cvartet, deplin sigur pe sine, cu trăsături de arcuș energice, coordonînd formația cu o privire sau un gest aproape imperceptibil al viorii. Anton Diaconu, la vioara a doua, îi este un secundant de nădejde, capabil să preia frazele viorii prime și să le continue în aceeași manieră, încadrîndu-se într-o riguroasă disciplină de ansamblu. Gheorghe Haag, la violă, se impune printr-un ton cald, îmbinat cu o rară comunicativitate, care-i permite să cînte la instrumentul său cu aceeași flexibilitate ca la vioară. În fine, Dan Prelipcean, la violoncel, asigură fundamentul armonic cu o rigoare nedezmințită, afirmîndu-se și în pasaje solistice printr-o sonoritate generoasă.

Contribuția artiștilor ieșeni la integrala beethoveniană s-a concretizat, pentru început, în *Cvartetul de coarde nr. 10 în Mi bemol major, op. 74*, supranumit *„al harpelor"*, din cauza arpegiilor care parcurg toate vocile formației, cu efecte de harpă, în partea I. Ambianța poetică, de un intens lirism, care predomină în trei din cele patru părți ale *Cvartetului*, a fost realizată cu grija încadrării în „a doua manieră" a Titanului, din care face parte lucrarea. Aceasta a presupus, din partea interpreților, concilierea forței virile cu o ardentă reverie, cu excepția părții a treia, *Presto*, căreia i-au imprimat o vitalitate specific beethoveniană.

A doua lucrare abordată de „Voces" a fost *Cvartetul de coarde nr. 15 în la minor, op. 132*, în care — la fel ca în cele mai multe creații ale lui Beethoven din ultima sa perioadă — se îmbină trăsăturile vizionare cu cele abstracte, maximele complicații cu maxima simplitate. Membrii formației s-au apropiat de aceste elemente atît de diverse și de contradictorii cu inteligența muzicală și capacitatea de intensă trăire emoțională care-i caracterizează. Afinitatea lor pentru structura specifică a acestui *opus 132* părea să rezulte dintr-un amestec de intelect modern și de înțelegere instinctivă pentru echilibrul sonor al vocilor.

Impresionantă a fost, în interpretarea ansamblului, mai cu seamă partea a III-a, *Molto adagio*, cu subtitlul *Cînt de mulțumire al unui convalescent, în modul lidic.* Secțiunea fugată, de la începutul părții a fost cîntată cu un ton reținut, abstract, aproape fără „vibrato". Secvențele intermediare, care cresc — trecînd prin *Simțind o nouă putere* — pînă la monumentala transfigurare concluzivă a părții, au fost realizate cu tot firescul, cu toată delicatețea lor, fără o suprasolicitare expresivă a liniilor de *crescendo* și *descrescendo.* Apoi, în *Alla marcia, assai vivace*, care introduce finalul, Bujor Prelipceanu a parcurs recitativul solistic al viorii prime cu o intensitate dramatică vecină cu vehemența.

A fost, în ansamblu, o versiune interpretativă pe rînd lirică, exaltată sau de o profundă reculegere, pe măsura acestei capodopere camerale beethoveniene.

Franz Metz — orgă

Recitalul susținut, la orga Ateneului Român, de timișoreanul Franz Metz ne-a relevat încă unul din remarcabilele talente formate la clasa profesoarei Lidia Sumnevici de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", în afara celor deja afirmate în anii din urmă — Ursula Philippi, Florin Chiriacescu, Valentin Radu. Programul, de o alcătuire originală, a inclus în partea I lucrări din epoca barocului și a clasicismului, pentru ca — „sărind" peste romantism — să prezinte în partea a II-a piese ale unor compozitori din veacul XX.

După „încălzirea" cu dipticul *Preludiu și fugă în Mi major* de Vincen Lübeck (1654—1740) — apreciat organist la Hamburg și totodată compozitor în stilul lui Buxtehude —, Franz Metz a abordat creația lui J.S. Bach cu *Trio din Coralul BWV 655*, unul dintre cele *18 Coraluri BWV 651—668*, compuse izolat în perioada de la Weimar, dar revizuite și publicate laolaltă în anii din urmă ai vieții compozitorului la Leipzig. Este un trio în tempo vioi, în care fiecare din cele trei voci — mîna dreaptă la manualul 2, mîna stîngă la manualul 3 și picioarele la pedalier — este tratată independent, ca la Sonatele de orgă. Franz Metz a imprimat Coralului tente fine și diferențiate, limpezind ca într-un vitraliu melismele țesute în jurul temei de *Cantus firmus* de la pedalier, redată și ea în piano. Pentru următoarea lucrare bachiană, *Preludiu și fugă în si minor, BWV 544*, registrația „grandioso" și tempoul mișcat au fost — de altfel ca și la recentul recital al lui Norbert Düchtel — în contradicție cu caracterul de arie, impregnată de un delicat lirism, al Preludiului. Sonoritatea sforăitoare, în *fortissimo*, a pedalierului nu-și are loc în creația lui Bach, concepută pentru orgile baroce, la care contrastele între intensitatea redusă și cea puternică nu erau posibile și nici dorite de compozitor. A urmat o pagină bachiană celebră, *Preludiul de coral în Sol major*, transcris după versiunea originală pentru cor și orchestră din *Cantata BWV 147* și devenit deosebit de popular mai ales în interpretarea magistrală a lui Dinu Lipatti. La orgă, registrația permite o adaptare cît mai apropiată de instrumentația lui Bach, în care oboiul se află la unison cu viorile prime, iar trompeta la unison cu sopranele corului. Franz Metz a știut să păstreze aci atmosfera necesară de reculegere, folosind o sonoritate discretă la cele două manuale și la pedalier. *Fantezia în fa minor KV 608* de Mozart, cu care s-a încheiat partea I, ne-a dat apoi posibilitatea să apreciem cu deosebire interpretarea transparentă, echilibrată a părții mediane, cea mai apropiată de spiritul mozartian.

Partea de program dedicată muzicii de orgă a secolului XX a început cu *Sonata nr. 1* de Hindemith, prima din cele două lucrări de acest gen compuse în 1937. Atracția compozitorului pentru limbajul polifonic și pentru travaliul variațional se oglindește și în această Sonată, în care Franz Metz a valorificat în mod deosebit secțiunea de început a părții secundare, *Sehr langson*, realizată cu un lirism de bună calitate și o evidentă capacitate de interiorizare. Cea mai plăcută surpriză a serii ne-au prilejuit-o însă cele *8 piese pentru orgă „Omagiu lui Frescobaldi"* de Jean Langlais (n. 1907), unul din reprezentanții de frunte ai strălucitei pleiade de organiști (unii dintre ei și compozitori) francezi ai veacului nostru, alături de Louis Vierne, Edouard Commette, André Marchal, Gaston Litaize, Marie-Claire Alain, Maurice Duruflé, Pierre Cochereau. Titular al orgii de la „Basilica S-te Clotilde" din Paris, autor a numeroase piese de inspirație gregoriană, Jean Langlais se distinge în această lucrare prin rafinamentul specific francez cu care tratează o mare varietate de culori timbrale și de atmosferă, culminînd în epilogul *Con fantasia, energico* pe o temă de Frescobaldi pentru pedalier solo, pe care Franz Metz l-a parcurs cu o virtuozitate uluitoare, realizînd — fără ajutorul mîinilor — o veritabilă fugă pe patru voci. Ultima piesă a programului, *Preludiu și fugă în Re major* de vienezul Franz Schmidt (1874—1939), a vădit orientarea neoromantică de filiație regeriană a autorului, prin folosirea activă a diferitelor mixturi timbrale, dar pe un fond scolastic, convențional, sesizabil chiar și în condițiile unei interpretări tehnic impecabile, ca aceea a lui Metz. Ca „bis" ni s-a oferit spectaculoasa *Fantezie pe tema carillonului de la Westminster* de Louis Vierne, care ne-a convins definitiv că — cel puțin în actualul stadiu al evoluției sale — Franz Metz este înainte de toate un virtuoz al orgii, pentru care acest complex instrument nu are secrete, și un interpret cu o afinitate specială pentru repertoriul neoromantic și contemporan.

Trio „Berliner Barock"

Concertul cu program Telemann-Händel-Bach al Trio-ului „Berliner Barock" ne-a oferit posibilitatea de a face cunoștință cu un mănunchi de excelenți instrumentiști-muzicieni, care s-au devotat practicării duetelor și trio-urilor din epoca barocului în paralel cu activitatea lor curentă în ansambluri simfonice: *Hertha Mergl*, flautistă în Orchestra Radio-Berlin, cîntă în trio la un flaut traversier de format conic, din lemn, cu șase găuri, fără clape, de genul instrumentului folosit înainte de apariția flautului metalic de tip Bőhm; *Horst Krause*, violoncelist în Orchestra „Berliner Staatskapelle" (totodată orchestra Operei berlineze), folosește o viola da gamba cu 7 corzi (în locul obișnuitelor 6), deasemeni uzuală în vremea barocului; *Matthias Wilke*, membru al compartimentului violelor în aceeași orchestră, apare în trio la clavecin, folosind un instrument „Ammer" de mici dimensiuni, ușor transportabil, căruia i s-au adus unele modificări în ce privește corzile și sistemul lor de ciupire, pentru a-i face sonoritatea mai apropiată de aceea a epocii.

Dispunînd de un asemenea instrumentar destinat să evoce ambianța sonoră în care au fost concepute lucrările prezentate, trio-ul oaspete și-a început concertul cu *Triosonata în la minor* de Telemann, lucrare bine aleasă pentru a demonstra marile me-

rite ale compozitorului, dirijorului, pedagogului și muzicologului de la Hamburg în domeniul muzicii de cameră. *Fantezia pentru flaut solo* a aceluiași autor a prilejuit apoi evidențierea calităților solistice ale Herthei Mergl în ceea ce privește lirismul, acțiunea ritmică, simțul inflexiunilor, gustul proporțiilor, — constatare cu atît mai îmbucurătoare, cu cît am aflat că interpreta este absolventă a Liceului de muzică din București, la clasa profesorului Hristache Popescu.

Creația camerală a lui Händel a fost reprezentată, mai întîi, prin *Sonata pentru viola da gamba și clavecin concertant în Do major*, un unicat în creația händeliană și totodată o demonstrație concludentă a spiritului novator al compozitorului, căci sonata aceasta — datînd din 1705, cînd Händel avea 20 de ani — anticipează cu un deceniu apariția primelor sonate ale lui Bach cu acompaniament de clavecin „concertato". I-a urmat *Sonata pentru flaut și bas continuu în Sol major*, din celebra culegere op. 1 de Händel, care include 15 Sonate.

Partea cea mai consistentă a programului și cea în care calitățile interpreților au apărut valorificate la nivelul cel mai înalt a fost dedicată lui Bach, începînd cu *Sonata pentru flaut și clavecin concertant în La major, BWV 1032*, acest „torso" de sonată, la care lipsesc din manuscris aproximativ 50 de măsuri din partea I, *Vivace*, păstrîndu-se însă primele 62 și ultimele două măsuri. Între prezentarea Sonatei fără partea I și folosirea unei reconstituiri a pasajelor lipsă, artiștii berlinezi au optat pentru soluția a doua, apelînd la versiunea cunoscutului flautist german Maximilian Schwedler (1853—1940). În continuare, programul a inclus *Sonata pentru viola da gamba și clavecin concertant în Re major, BWV 1028*, a doua din cele trei lucrări bachiene dedicate acestor instrumente, iar în final, *Triosonata în Sol major, BWV 1039*, compusă în original pentru două flaute și bas continuu, pe care oaspeții au prezentat-o însă într-o instrumentație ușor schimbată, încredințînd Herthei Mergl partea flautului I, în timp ce Horst Krause interpreta la viola de gamba partea flautului II transpusă la octava inferioară, iar Matthias Wilke relua la clavecin partea flautului I cu mîna dreaptă, adăugîndu-i partea basului cu mîna stîngă. „Autorizația" de a efectua această modificare a instrumentației au luat-o interpreții de la Bach înșiși, care a transformat *Triosonata în Sol major BWV 1039* în *Sonata pentru viola da gamba și clavecin concertant în Sol major BWV 1927*, procedînd în același mod, cu deosebirea că a eliminat total flautul.

În ciuda folosirii unor instrumente cu sonoritate de epocă, interpretarea trio-ului berlinez nu a avut nimic scolastic, nimic de reconstituire muzeală, totul sunînd viu și proaspăt, deși cu multă rigoare stilistică. Hertha Mergl, la flaut, a rezolvat cu succes problemele decorative, expresive și sonore, în timp ce Horst Krause a adaptat admirabil tonul delicat, argintiu al violei da gamba la sunetul colegilor săi de ansamblu, iar Matthias Wilke s-a impus printr-un mecanism precis și o exactă pulsație ritmică, cărora le-a adăugat, după necesități, relieful și libertatea impuse de anumite pasaje cu caracter solistic. Un trio de remarcabilă calitate, care a produs o excelentă impresie la debutul său bucureștean.

Edgar ELIAN

Prime audiții din creația tinerilor compozitori

O veche inițiativă care aduce în continuare noi și noi beneficii grație acestei fructuoase colaborări dintre filarmonica bucureșteană și Uniunea Compozitorilor ; căci ce poate fi mai benefic și mai interesant în planul vieții de concert decît sprijinirea și, în consecință, cunoașterea creației tinerei generații de compozitori.

Din capul locului trebuie menționat faptul potrivit căruia concertul cameral de la sfîrșitul lunii aprilie a aliniat pe afișul său patru dintre foștii elevi ai clasei de compoziție a maestrului Dan Constantinescu, acest eminent muzician, pedagog care, cu discreție și aleasă distincție, conduce, de ani și ani, una dintre cele mai eficiente clase ale conservatorului bucureștean. Să apreciem, de asemenea, în cazul fiecăruia dintre tinerii compozitori, tendința firească de autodefinire, de căutare a propriei identități componistice, tendință pornită din terenul stabil al formelor și modalităților deja consacrate de expresie. Acesta este motivul pentru care atitudinea componistică de specific neoclasic este în acest caz predominantă. Am în vedere, în primul rînd, *Cvartetul de coarde* semnat de Gheorghe Costin, lucrare ce denotă stăpînirea unei serioase tehnici cvartetistice de lucru în baza unui material intonațional folcloric românesc. Ciclul de lieduri *Jazzonia*, datorat lui Lucian Vlădescu — pe de o parte — și *Sonata pentru vioară și pian* aparținînd Hertei Mihalovici — pe de alta, aparțin unor incursiuni, după părerea mea, periferice, de interes limitat, în zone stilistice deja frecventate atît pe plan național cît și în afara acestuia. Ecouri ale muzicii de jazz ca și virtuozitatea instrumentală de spirit expresionist constituie ancorări mult prea ferme și, în consecință, limitativ-primejdioase pentru evoluția viitoare a tinerilor compozitori.

Două dintre lucrările programului demonstrează însă, cel puțin la momentul actual, reale virtuți ce atestă o proeminență mai mult decît promițătoare a personalității creatoare. Am în vedere *Sextetul pentru coarde* de Carmen Cârneci, lucrare ce dezvoltă un modalism postenescian temeinic fundamentat pe un travaliu instrumental ce exploatează abil, printre altele, tehnici ale ansamblurilor noastre populare.

Noaptea sînzienelor pentru clarinet și bandă magnetică, lucrare aparținînd Doinei Rotaru Nemțeanu, se înscrie unei spiritualități românești sensibil portretizate, creatoare a lumii de farmec a basmelor noastre, iar aceasta deși modelul travaliului clarinetistic statuat de Tiberiu Olah — maestrul de conservator al compozitoarei — în a sa sonată, transpare în mod discret, lucrarea dezvăluie o personalitate componistică în formare, de reală consistență.

Să menționăm, în încheiere, efortul interpretativ mai mult decît lăudabil al unui grup de entuziaști tineri muzicieni, propagatori ai creației colegilor de generații ; este vorba de cele două grupuri de coarde, sextetul condus de Dorel Pașcu Rădulescu și cvartetul „Serioso", de soprana Marilena Mihăilescu și clarinetistul Florian Popa, de pianista Crimhilda Cristescu și violonista Raluca Fătu ; lor le datorăm această muncă de pionerat demnă de cele mai nobile cauze.

Dumitru AVAKIAN

Studenți compozitori

Așteptam cu mult interes noua manifestare publică a studenților clasei de compoziție a lui Anatol Vieru ; aceasta pe de-o parte datorită faptului că în concertul desfășurat de aceiași studenți în anul universitar trecut (pe atunci aflați în primul an de studii) audiasem lucrări extrem de promițătoare, unele evident împlinite sub raportul valoric, iar pe de altă parte eram curioși să știm cum vor reacționa „mînjii" Maestrului în fața unor forme ample de data aceasta. Aprecierile pozitive făcute anul trecut se refereau la formele mici cultivate de programa analitică a anului I ; acum urma să audiem patru sonate, gen instrumental pretențios, cu o arhitectonică complexă presupunînd cunoașterea tiparelor de rondo, lied, scherzo, temă cu variațiuni și, evident, sonata. Cum au trecut discipolii lui Anatol Vieru examenul ? În general bine, bine mai ales sub raportul posibilităților de construcție etalate, demonstrația arhitectonică fiind de cele mai multe ori convingătoare. Mai puțin bine dacă ne gîndim la substanța muzicală, prezentă cu mai multă sgîrcenie aici. Este evident, preocuparea de bază a tuturor a fost aceea de a construi arcuri ample în timp, de a desena tiparul formal studiat și analizat în clasă. Iată și explicația posibilă a unei preocupări marginale pentru aspectul muzical intrinsec, parțial neglijat.

Alexandru Geamănă, destul de timid și puțin convingător anul trecut, a făcut evident un pas înainte în *Sonata pentru flaut și pian*. Am apreciat mai ales prima parte și îndeosebi conducerea reprizei printr-o stingere treptată a sonorității, efect de mare valoare, ratat însă din păcate de coda „lipită" artificial în care explozia sonoră nu este logică. Pianista Dana Nigrim a fost extrem de expresivă stăpînind inteligent partitura ; nu chiar aceleași cuvinte am putea spune despre flautista Tereza Ionescu, corectă tehnic dar cu o participare muzicală insuficientă.

Crinela Barbu ne-a propus o *Sonată pentru vioară și pian* echilibrată, bine dimensionată, cu o bună dozare a raportului între cele două instrumente. Muzica însă, în ciuda construcției solide, nu a reușit să se personalizeze suficient, demonstrînd încă stadiul de căutări a autoarei. Cuplul Cristina Anghelescu-vioară, Crinela Barbu-pian a formulat o versiune interpretativă corespunzătoare.

Mai ambițioasă, Claudia Nacu a încercat construcția unei *Sonate* în patru părți. Și aici ansamblul arhitectonic a fost reușit (cu rezerve pentru partea lentă, insuficientă ca dimensionare, credem) însă momentele ritmice lipsite de interes (care au abundat în unele pagini) au grevat asupra valorii întregului. Pianista Claudia Nacu a fost în schimb foarte bună și a fost secondată cu muzicalitate de violista Dana Ciolănescu (care însă „capătă" un minus pentru nesiguranțele pe flageolete).

În fine Sorin Raicovescu ne propune o alertă *Sonată pentru contrabas și pian* (nu lipsită însă de „punctări" lirice) în care am reținut valoarea primelor două părți (rondoul final a fost ceva mai simplu, mai puțin „încărcat" muzical), pianistica excelentă, eficientă și spectaculoasă pe alocuri, și o stimă de contrabas care se preta mai bine pentru violoncel (prin faptul că utiliza aproape numai registrul mediu dar mai ales pe cel înalt și supraacut al instrumentului, fără a miza pe registrul grav, caracteristic). Din fericire, excelentul pianist care este Sorin Raicovescu a întîlnit un remarcabil basist (Lucian Ciorîță) care a putut ține piept cu bine dificultăților tehnice și muzicale impuse de autor.

Un cuvînt de laudă despre ținuta prezentărilor făcute de Antigona Alexandru, Dana Teodorescu și Ruxandra Merca (studente în anul II muzicologie) cu o remarcabilă suplimentare pentru ultima, care a adus unele ușoare și colegiale (dar exacte) note critice în expunerile sale.

Dan BUCIU

TINERI INTERPREȚI

Ion Marin

Despre tinerii dirijori, mai mult ca despre ceilalți interpreți (instrumentiști sau cîntăreți), se cuvine să vorbim cu multă circumspecție pentru că și dirijatul este, față de toate celelalte activități muzicale interpretative, o artă ce se dobîndește greu și se șlefuiește cu timpul, presupunînd un larg evantai de calități și o maturizare deplină a talentului. Unui tînăr dirijor putem doar încerca, cu prudență, să-i prevedem calea și să sperăm că nu și-o va dezminte. Astfel că vom face, în cronica de față, mai mult o descriere a ceea ce am văzut și am auzit în concertul Filarmonicii din Ploiești dirijat de Ion Marin (student încă al Conservatorului bucureștean) și numai așa vom desprinde o concluzie ce stă sub rezerva celor spuse mai sus.

Din programul serii vom alege (ca cele mai potrivite pentru analiză) lucrările din partea a II-a : *Ma mère l'oye* de Ravel și Suita din baletul *Spărgătorul de nuci* de Ceaicovski (în partea a I-a s-a cîntat uvertura *Rosamunda* de Schubert și *Concertul nr. 2, în Si bemol major*, de Beethoven cu Iosif Ion Prunner ca solist, inexplicabil de stîngaci și lipsit de sensibilitate, avînd în vedere că în urmă cu cîțiva ani dădea dovadă de interesante resurse în recitalurile în care l-am ascultat). Piesa de Ravel

este dificilă pentru orchestră — că aproape întreaga muzică raveliană — ea reprezintă nu numai o probă de virtuozitate ci și una de gust și de suplețe. În pofida unor imperfecțiuni (ale cornului și ale cornului englez), datorate mai ales emoției de început, muzica curge dezinvolt, cu contraste bine reliefate și tempo-uri vii și firești. Imaginea de ansamblu ne apărea colorată și grațioasă fără a-și pierde vigoarea (să amintim și solourile reușite : ale primei viori-Mihai Vuluță, primului violoncel-Dumitru Moțatu și al primului flautist-Florin Ouatu).

Ceaicovski a avut, după părerea noastră, o mai bună precizie ritmică și intonațională, strălucire sonoră, cursivitate și finețe în unele momente. Desigur piesa în sine este mai spectaculoasă, mai la îndemîna orchestrei și a dirijorului și mai ușoară, deși mai de efect decît cea de Ravel.

Ion Marin conduce orchestra cu nerv, o ține în mînă cum se spune, fără vreun efort aparent, cu o plăcere vizibilă de a-i modela sonoritatea (și ierarhizarea vocilor era corectă, fapt ce relevă un lucru atent la repetiție). Gestica lui Ion Marin este „vizualizată", atrăgătoare în sine și în același timp eficientă pentru orchestră prin claritatea ei, influențată (cum s-ar putea altfel ?) de modele cunoscute însă exprimînd limpede sensibilitatea ce-i este proprie. Cea mai interesantă rămîne acea senzație de firesc în care totul apare natural construit — un paradox în termeni ce vrea să sublinieze lipsa oricărei contrafaceri sau obstinații deși cadrul meditației artistice este deja bine trasat. Dacă nu l-am fi văzut pe Ion Marin dirijînd n-am fi putut spune că în fața orchestrei stă un tînăr de 22 de ani care se află abia la al patrulea concert în această calitate. De unde știe Ion Marin atîtea despre dirijat ? Oricîtă aplecare spre studiu ar fi avînd pînă acum (trebuie spus că el lucrează cu doi profesori de prestigiu — Iosif Conta și Constantin Bugeanu), nu putea să acumuleze tot ce lasă să se întrevadă că știe, numai pe această cale. Credem că e vorba de un talent dirijoral deosebit care intuiește multe lucruri fără să le cunoască încă și dacă evoluția lui va fi normală, îndepărtînd orice dorință de succes rapid și păstrînd acea nemulțumire de sine care te face să iei mereu totul de la capăt — de fapt singura evoluție posibilă și sigură spre o împlinire reală — va putea face o carieră de excepție.

Dan SCURTULESCU

Irina Bughici

La Studioul Ateneului a avut loc recitalul tinerei pianiste Irina Bughici, care, dintru început, se face remarcată prin grija pe care a manifestat-o în alegerea acelui cadru artistic și spiritual ce începe, firește, cu însuși programul ; un program de ținută atît sub aspect valoric cît și stilistic.

Interpreta abordează cu dezinvoltură lucrări de la J.S. Bach, Chopin, Schumann pînă la Dumitru Bughici. Este vorba în primul rînd de pătrunderea afectivă și, în aceeași măsură, rațională a unor lucrări care prin însăși valoarea lor nu pot fi explorate doar la suprafață. În al doilea rînd, capacitatea de a studia și revela frumusețea acestor opusuri printr-o tehnică nu doar mecanică ci mai ales semnificativă sub aspectul a ceea ce se cere comunicat.

Acest deziderat se realizează prin asocierea unor atitudini obiective (deslușirea datelor partiturii) cu una subiectivă (calibrarea și echilibrarea acelorași date în funcție de temperament, viziune individuală, cultură profesională, capacitatea de comparare și sinteză a altor versiuni etc.), asociere care conturează ceea ce se înțelege în general prin noțiunea de stil al interpretării.

Irina Bughici posedă, încă de pe acum, multe dintre aceste calități ale interpretului de valoare. În *Preludiul și fuga în sol minor* de J.S. Bach a avut liniștea necesară pentru a lăsa să se construiască în sufletul auditoriului ampla arhitectură care se naște din preludiu, pînă la închiderea ca un amplu arc în robusta și monumentala fugă. Poate o mai accentuată detașare a planurilor muzicale ar fi fost de bun augur tocmai datorită faptului că am observat cu satisfacție deosebitul simț armonic și timbral al interpretei.

Imediat, trecerea la cele două studii de Chopin (*Studiul în do diez minor op. 10 nr. 4* și *Studiul în do minor op. 25 nr. 12*) a făcut ca cel puțin în primul, pianista să depășească cu puțin tempoul cel mai ridicat, moment care a fost rezolvat cu abilitate și aplomb, dînd totodată dovada unei excelente tehnici pianistice. Suflul romantic și vigoarea acestor lucrări au fost puse în valoare prin dăruirea cu care au fost redate.

În *Humoresca op. 20* de Schumann, Irina Bughici a demonstrat întreaga sa capacitate de a tălmăci cu sensibilitate și inteligență o lucrare de mare rafinament din literatura pianistică. Interpreta a dominat partitura maestrului german cu luciditate, „analizînd" aproape, printr-o mare transparență a sonorităților, decodînd inteligent și sugestiv sensul unor formule melodice și armonice.

În încheierea recitalului am audiat piesa *Amintiri* de Dumitru Bughici care constituie o reușită a autorului și care prin tălmăcirea tinerei pianiste a căpătat noi valențe datorită humorului, vervei, delicateții, robusteții construcției și nu în ultimul rînd capacității de a integra, perfect și în spiritul muzicii, momentele de jaz. Mă întreb dacă posedînd asemenea calități nu doar instinctuale, ci de adevărată muziciană pianista nu ar putea aborda cu succes de aici înainte și repertoriul contemporan !?

Să nu uităm că Irina Bughici a cîștigat premiul I pe țară la Festivalul „Cîntarea României" din 1977 și 1979, precum și faptul că este finalistă la concursul de la Senigalia pentru tineri pînă la 16 ani.

Lucian METIANU

Dan Ungureanu—Inna Oncescu

Revenind la o mai veche preocupare — manifestările camerale ale tinerilor de la Studioul Ateneului — am participat la recitalul violonistului Dan Ungureanu și al pianistei Inna Oncescu cu *Marele Duo opus 162* de Schubert, *Sonata nr. 3 în re minor* de Brahms și *Sonata a III-a, „în caracter popular românesc"* de Enescu. Absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", în prezent membru al Orchestrei Radioteleviziunii, Dan Ungureanu face parte din familia fericită a interpreților care se simt la fel de bine pe scenă ca și în camera lor de studiu ; ba chiar pe scenă au un spor de inspirație ce-i pune în lumina cea mai bună. De la primele note ale *Marelui Duo,* Dan Ungureanu dezvăluie o liniște, o claritate și o expresivitate ce vor rămîne constante de-alungul întregului program. Fraza sa e ferită de izbucniri pasionale necontrolate fără a-i lipsi susținerea și forța acolo unde e cazul, păstrîndu-se sensibilitatea și în nuanțe mici sau mai ales aici. Trebuie observat că Inna Oncescu cînta (în Schubert) ceva mai dens ca sonoritate, cu o alură mai dramatică și, fără a depăși nici unul nici celălalt granițele stilistice firești, lăsau să se bănuie un oarecare decalaj, presupus temperamental. Ceea ce *Sonata a 3-a* de Brahms a șters fără dubiu, evidențiind o sincronizare a intențiilor mai adîncă, ca urmare probabil și a unui studiu mai așezat în timp. Despre Inna Oncescu adăugăm că lasă adesea impresia unor resurse mai mari decît cele pe care ni le oferă în fiecare moment, creînd astfel în cîntul său o promisiune ce menține neștirbit interesul desfășurării muzicale într-un timp ce pare mereu mai scurt decît cel real.

Deși piesa de Schubert și Brahms au fost bine cîntate (am putea spune : din ce în ce mai bine), punctul maxim al recitalului l-a constituit *Sonata a 3-a* de Enescu, prin conturarea unei atmosfere artistice autentice. Cei doi interpreți păreau acum cu adevărat liberi, într-o expresie degajată de orice convenționalism instrumental și formal și cu atît mai convingătoare, fără a mai vorbi de acuratețea execuției, exemplară.

Dan Ungureanu și Inna Oncescu formează un duo instrumental de calitate, în plină afirmare. Recitalul lor s-a caracterizat prin profesionalism și sensibilitate interpretativă și rămîne, credem, un etalon pentru stagiunea camerală a tinerilor de la Studioul Ateneului.

Dan SCURTULESCU

Serată muzicală la Muzeul Nottara

Salonul de muzică al Muzeului memorial C.C. și C.I. Nottara a fost gazda unei foarte interesante și pline de exuberanță manifestări muzicale, în care tineri compozitori s-au întîlnit cu tineri interpreți, evoluînd în fața unui public la fel de tînăr și receptiv. Organizată în colaborare cu Societatea „Muzica", această serată muzicală a beneficiat de prezentarea competentă și angajată a compozitorului și muzicologului Doru Popovici, care i-a imprimat un caracter dinamic, de dialog alert. Cele trei momente ale programului au fost integrate astfel într-o unitate de idei, legate prin dăruirea participării afective a fiecărui interpret și compozitor.

S-a remarcat dintru început temeinica pregătire profesională și seriozitatea abordării lucrărilor înscrise în programul recitalului susținut de către tînărul chitarist clujean Valentin Farcaș, la debutul său bucureștean. Alături de lucrări din literatura spaniolă pentru chitară aparținînd compozitorilor Luys Navarez, Gaspar Sanz, Fernando Sor și Issac Albeniz, Valentin Farcaș a interpretat piese în primă audiție ale compozitorilor noștri, scrise special pentru acest instrument mai puțin întîlnit în concertele de muzică simfonică și camerală. Lucrării *Ciclus* pentru flaut, chitară și percuție de Myriam Marbe, uimind prin sonoritățile permanent vii și mereu înnoitoare, i-au urmat *Resonanțele* de Cornel Țăranu, *Parra Quitarra* de Violeta Dinescu și *Două improvizații* de Valentin Farcaș, cu care acesta și-a încheiat recitalul. Se cuvine un cuvînt deosebit pentru muzicalitatea și sensibilitatea precum și pentru dăruirea cu care Valentin Farcaș abordează repertoriul clasic ș i contemporan al acestui expresiv instrument.

Tot un debut, de această dată în ceea ce privește prezența în seratele muzeale organizate aici, a fost programarea unor lucrări în primă audiție ale tinerilor compozitori români.

În contextul variat al serii muzicale, fiecare dintre cei patru tineri compozitori au venit cu o personalitate bine conturată, cu o gîndire componistică solid formulată. Am ascultat cu interes piesa *Vrîtra* de Horia Șurianu, așa cum s-a desfășurat și lucrarea *Satya I* pentru vioară solo de Violeta Dinescu, descinzînd din aceeași lume, cu o încărcătură muzicală specifică spațiului nostru. Melopeea doinită a oboiului a ilustrat printr-o sonoritate aerată, sensibilă, realizată de Doina Rotaru în *Legenda funigeilor,* iar *Piano cantabile* de Sorin Lerescu a creat o stare a rememorării prin îmbinarea vocii în sonoritățile pianului.

Lucrările înscrise în program au prins viață prin interpretarea unor instrumentiști de înaltă profesionalitate, care participă frecvent în concertele de acest gen, propagînd muzica românească de cameră : clarinetistul Valeriu Bărbuceanu, violonistul Dorel Pașcu, pianistul Paul Rogojină, flautistul Adrian Stoica, precum și studentul Dorin Gliga (oboi), la debutul său într-o asemenea valoroasă companie.

Serata muzicală a Muzeului Nottara s-a încheiat cu o și mai tînără generație de pianiști, elevi ai Liceului de artă „George Enescu" : Dan Deliu — interpretînd cu aplomb *5 Preludii* de Tudor Dumitrescu și Dana Ciocîrlie — interpretînd *Cîntec* și *Toccata* de Paul Constantinescu.

Înscriindu-se pe linia unor valoroase și utile acțiuni de cultură, aceste manifestări muzicale organizate la Muzeul Nottara (prin grija muzeografului Viorica Graur) se cer permanentizate și extinse și la activitatea altor muzee din țară.

Mihaela MARINESCU

Seară de operă contemporană

Pe afișele Conservatorului bucureștean studenții claselor de canto sînt o prezență constantă. Fie în spectacolul integral de operă, fie în recitaluri, fie în seri camerale, viitorii cîntăreți ai scenelor noastre pot fi urmăriți și aplaudați în evoluțiile lor de la an la an. Îndrumătorii, fie că este vorba de profesorul de cînt sau de regizorul de scenă, sînt permanent preocupați de a-i solicita în cele mai diverse ipostaze, de a-i confrunta cu cele mai variate și mai dificile partituri. În această idee, desigur, marele nostru artist și pedagog Arta Florescu a organizat împreună cu studenții clasei sale o seară de operă contemporană. Gestul în sine — temerar dar extrem de necesar, știută fiind prejudecata ce însoțește și astăzi, încă, întreaga creație artistică muzicală contemporană — atrage atenția asupra sa. Partiturile au pus desigur serioase probleme interpreților. Dar, uimește omogenitatea și calitatea clasei compuse din studenții Mihaela Jarnea, Maria Diaconu — revelația vocală a serii —, Mara Camil, Bianca Ionescu, revelația actoricească a serii, Theodor Ciurdea, Mihaela Mingheraș, Daniela Cosmescu, Georgeta Rădulescu — toți în cel de al patrulea an de studiu.

Studeții Artei Florescu posedă cu toții tehnicitatea necesară. Se cîntă pe spate, pe burtă, cu un scaun greu, de fier, pe umăr, se cîntă mergînd, se cîntă dansînd.. fără ca jocul să altereze emisia vocală. Considerăm aceasta drept o majoră realizare în care experiența și competența dascălului are un greu cuvînt de rostit.

Un merit deosebit în succesul serii aparține incontestabil regizorului A.I. Arbore. Tinerețea interpreților cu care lucrează pare a fi secretul tinereții acestui maestru. Spirit inventiv, novator, erudit, cunoscător al tuturor tainelor scenei, A.I. Arbore oferă la fiecare spectacol al său surprize dintre cele mai plăcute. Acum, cu o scenă goală, un pianist și pianul său și un grup de interpreți, regizorul a realizat un spectacol alert, dinamic, captivant. De la prima intervenție spectaculos calculată a Mihaelei Jarnea în *Aria focului* din opera *Copilul și vrăjile* de Ravel, concepînd apoi atît de frumos ca mișcare duetul din *Porgy și Bess* de Gershwin (Maria Diaconu și Mara Camil). plasînd-o pe Lulu, îmbrăcată într-un tricou negru, pe capacul pianului, indicîndu-i Danielei Cosmescu să se adreseze prin cîntul ei pianistului, ridicat la rangul de dublu partener, atît om-orchestră cît și interlocutor, demonstrîndu-ne prin intermediul Mihaelei Mingheraș, cît de expresiv poate fi citită o scrisoare, subliniind fiecare cuvînt printr-o mișcare ingenios găsită, plimbînd Motanul încălțat, în persoana Georgetei Rădulescu, în sală, printre spectatori, sau indicînd mișcările dansului caricatural din *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu (Ionescu Bianca și Theodor Ciurdea), A.I. Arbore nu se dezminte nici de astă dată. Iar din măiestria sa, studenții nu au decît mult, foarte mult de cîștigat.

Seara de operă contemporană organizată de clasa Artei Florescu a fost sub toate aspectele o reușită. Am aflat multe despre posibilitățile unor studenți, despre muzica unor compozitori mai puțin cîntați, despre măiestria unui regizor, despre dăruirea unui pianist — Ovidiu Cucu, cel care a acompaniat fiecare număr al spectacolului rămînînd permanent în scenă, sub lumina reflectoarelor, fără un moment de relaxare, și — nu în ultim rînd, dar dorim să folosim observația cu nuanță de sinteză finală — despre calitatea muncii unei mari cîntărețe, acum, în ipostaza de pedagog, la fel de vestit, prin reușitele sale — Arta Florescu.

Cristina SĂRBU

Cîntecul pentru tineret

Rațiunea unui „concert-dezbatere" este de a organiza un dialog public-compozitori-interpreți, de a lansa opinii și sugestii, de a oferi o cantitate, dar și o calitate de creații muzicale, de a da sensul major unui act artistic.

Cenaclul cu tema „Viața și năzuințele tineretului oglindite în creația corală românească" organizat de Uniunea Compozitorilor la sala de spectacole a Ateneului Tineretului din sectorul 1, iată o inițiativă lăudabilă, o manifestare unică prin originalitate, valoarea interpretativă, repertorială, prin semnificațiile dialogului creatori-tineret.

În lumina unor evenimente majore de actualitate : 60 de ani de la creearea U.T.C., 25 de ani de la înființarea U.A.S.C.R., într-un an care, la inițiativa tovarășului Nicolae Ceaușescu, devine anul internațional al tineretului, acest dialog al tinereții noastre corale, ne oferă o variată paletă de sensuri, culori muzicale, nuanțe, de la lucrări consolidate de timp, la lucrări inedite, un concert-lecție despre imensa bucurie de a cînta, de a te dărui, de a te întrece în calitate.

Cuvîntul introductiv a fost rostit de compozitorul Laurențiu Profeta, cuvînt-îndemn pentru colegii de breaslă în a compune mult și bine, în a surprinde prin melodie, ritm, vers, momentele cele mai semnificative de muncă și creație ale noii generații.

A urmat apoi un succint referat „Cîntecul tineretului român, mesaj de pace și prietenie" susținut de muzicologul Vasile Donose, care ne-a introdus în atmosfera manifestării, înălțîndu-se din cuvintele adînci despre pace ale marelui Enescu, apoi dialogul, discuțiile, au fost cele ale tinereții, cu un public prin excelență tînăr.

Au fost prezenți muzicienii Nicolae Lungu și Dumitru D. Botez, decanii de vîrstă ai genului, alături de compozitori aparținînd generațiilor celor mai diverse : Gheorghe Bazavan, Radu Paladi, Nicolae Oancea, Iovan Miclea, Irina Odăgescu Țuțuianu, Mircea Neagu, Constantin Romașcanu, Constantin Arvinte, muzicologul Vasile Tomescu.

Au luat cuvîntul Dumitru D. Botez, tînărul compozitor Dan Bălan, Camelia Soldea, membră a corului de femei, Florentin Haralambie, Stihi

Boos, muzicolog, Irina Odăgescu, într-un dialog plin de sugestii și îndemnuri.

Cele două formații : „Corul bărbătesc al Școlii militare de muzică", dirijor Ioan Golcea și corul de cameră feminin „Juventus Carmen", dirijor Valentin Gruescu, ne-a oferit un repertoriu ce a cuprins o arie vastă, atît ca varietate componistică cît și din punct de vedere al perioadei în care au fost scrise cîntecele : de la Ciprian Porumbescu la Laurențiu Profeta, de la Alfred Mendelsohn la Radu Paladi, o diversă paletă de culori muzicale, de stiluri, spectacolul devenind o lecție și o întrecere a calității.

Caracteristic pentru arta corului „Juventus Carmen" este frumusețea sonoră, finețea și profunzimea expresiei muzicale ce se sprijină pe o temeinică cunoaștere a elementelor tehnice. O influență hotărîtoare asupra tălmăcirii pieselor abordate, o manifestă personalitatea dirijorului Valentin Gruescu, a cărui gestică sugestivă și sobră se contopește cu formația. Omogenitatea, acuratețea, coloritul ca și utilizarea unui vast potențial de nuanțe, metrică și mișcare, constituie mijloace de expresie muzicală permanent în atenția dirijorului și a interpreților, calități demonstrate cu prisosință în piesele : *Celui ce în fruntea țării e o rază* de Radu Șerban, *Uteciștii de azi, comuniștii de mîine* de Temistocle Popa, *Aceasta e țara străbună* de Laurențiu Profeta (primă audiție), *Numele patriei* de Irina Odăgescu-Țuțuianu. Aceleași virtuți interpretative a dovedit și „Corul bărbătesc al Școlii militare de muzică".

Ceea ce a caracterizat acest concert coral a fost mesajul de muncă și pace al tinerei generații, un înalt profesionalism, melodicitate.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

Portrete muzicale

În viața spirituală a Prahovei — străveche vatră de istorie și cultură românească, s-a statornicit cu mult timp în urmă, o frumoasă tradiție : „Cinstirea fiilor de onoare ai județului".

Referindu-mă numai la domeniul artei sunetelor, deși au trecut mai bine de două decenii, în memoria noastră mai dăinuie încă acordurile Concertului-portret din 7 iulie 1959, prilejuit de aniversarea a 50 de ani de la nașterea unuia dintre cei mai mari muzicieni români, născut la 30 iunie 1909 la Ploești, Paul Constantinescu.

Agenda muzicală a consemnat la timpul potrivit și alte asemenea manifestări muzicale de referință, dedicate unor figuri de seamă ale muzicii noastre, care s-au născut ori au lucrat pe aceste frumoase locuri : Ioan Cr. Danielescu, Ion Croitoru, Alexandru (Nelu) Danielescu, dirijorul George Botez și, în această stagiune, dirijorul și compozitorul George Petrescu.

Recent, pe noul și modernul podium de concerte al Filarmonicii din Ploești, sub auspiciile Comitetului județean de cultură și educație socialistă, Filarmonica și cenaclul muzical „Paul Constantinescu" au omagiat într-un concert festiv două mari personalități ale vieții muzicale românești contemporane : dirijorul și compozitorul Dinu Stelian, artist al Poporului, președinte de onoare al Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploești, compozitorul și dirijorul Florin Comișel, artist emerit, președinte activ al cenaclului.

După cum se știe, compozitorul și dirijorul Dinu Stelian, născut la 12 aprilie 1912 în comuna Sălciile, județul Prahova, s-a înscris definitiv printre maeștri contemporani ai genului coral românesc, bogata sa creație consacrîndu-l printre cei mai de seamă reprezentanți îndeosebi în domeniul cîntecului patriotic și ostășesc.

Dispunînd de o temeinică pregătire de specialitate, dobîndită în urma studiilor la Conservatorul de muzică din București, unde a beneficiat de îndrumarea unor străluciți muzicieni : Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, Faust Nicolescu, Ștefan Popescu și alții, Dinu Stelian a debutat ca dirijor pe cînd era elev al Școlii normale din Buzău, apoi, la vîrsta de 26 de ani, la Sibiu, după care își continuă activitatea cu deosebit succes la București, unde complexa sa personalitate s-a integrat definitiv în structura și evoluția prestigiosului ansamblu „Doina" al armatei, timp de aproape 35 de ani, în slujba căruia și-a pus tot talentul și înalta sa competență, devenind totodată un nume de prim rang în viața artistică a țării.

Inspirate din trecutul glorios de luptă a poporului, din marile transformări revoluționare ce au avut loc în viața social-politică, din realitatea socialistă a patriei, lucrările compuse în genul cîntecului de masă au la bază melodii cantabile, de mare accesibilitate, cu elemente modale, în genere de tip diatonic, printre care se numără *Cantata armatei, Cîntecul patriei mele, Slăvim Republica, slăvim Partidul, Partid biruitor* — suită de cîntece, *Patrie credința mea, 1 Mai, Zboară cîntec* etc., și un impresionant număr de ctnîece ostășești care fac parte integrantă din repertoriul permanent al formațiilor de profil din cadrul armatei.

Din tabloul general al creației sale nu pot fi omise piesele muzicale cu caracter popular românesc : prelucrări, armonizări și aranjamente pentru formații și grupuri vocale, cor bărbătesc (mixt), și orchestră (pian) etc., din care vom numi numai cîteva titluri : *O cunună-i țara-întreagă, Mîndra mea, sprîncene multe, Două cîntece lirice românești, Doina, Cimpoiul, Hai lui, lui, hai dorului, Fă Mărie, Mărioară, Țarinele sînt bogate, Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu — parafrază pentru cor mixt — lucrare dedicată în anul 1981 Coralei „Paul Constantinescu" a Palatului culturii din Ploești.

În fruntea Ansamblului „Doina" al Armatei, dirijorul și compozitorul Dinu Stelian a întreprins numeroase și prestigioase turnee artistice în țară și peste hotare, în aproape toate statele din Europa și Asia, presa de specialitate remarcînd pe bună dreptate, ca o trăsătură dominantă, înalta măiestrie artistică a interpretării, capacitatea colectivului

de a tălmăci excelent cele mai dificile partituri muzicale, sub conducerea acestui artist al baghetei.

Născut la Ploești, la 10 aprilie 1922, Florin Comișel își desăvîrșește pregătirea muzicală la Conservatorul din București, sub îndrumarea unor mari muzicieni : Mihail Andricu, Constantin Brăiloiu, Marțian Negrea, Vasile Popovici, Ion Ghiga, Maria Fotino, Ștefan Popescu ș.a.

Se afirmă în viața noastră muzicală încă din anii studenției, cînd, împreună cu compozitorii Radu Botez, Constantin Costoli și Emil Bobescu realizează muzica spectacolului feeric *Izbînda vieții* pentru inaugurarea Teatrului Armatei din București (1947).

Datorită talentului și muncii deosebite pe care o desfășoară, atît pe planul creației cît și al artei interpretative, dirijor la Ansamblul U.G.S.R., Ansamblul U.T.C., Teatrul Tineretului din București, etc., consacrarea are loc la numai cîțiva ani de la debutul său muzical, respectiv în anul 1953, cu una dintre cele mai valoroase și îndrăgite creații ale genului liric românesc, opereta *Culegătorii de stele.*

Fructuoasa colaborare cu libretiști de prestigiu ca Nicușor Constantinescu, George Voinescu, Cezar Țipa, Sandu Anastasescu, s-a încheiat cu prezentarea în premieră a unor valoroase lucrări ce au cunoscut un real succes de public : *O navă pleacă în larg* (1964), *Bob de aur* (1965), *Trebuie să mă-nsor* (1967), *Soarele Londrei* (1968), *Leonard* (1976), *Adîncile iubiri* (1977) — Lucrare distinsă cu premiul III la Festivalul național „Cîntarea României" ș.a.

În ultimii ani, creația sa a fost din ce în ce mai bogată. Legat de orașul natal, Florin Comișel a dăruit colectivului Casei de cultură a sindicatelor din Ploești opereta *Toamna bucuriilor* (libret Sandu Anastasescu), prezentată în primă audiție în anul 1979 și distinsă cu premiul al II-lea și titlul de laureat, la etapa finală a Festivalului Național „Cîntarea României", iar în anii 1980—1981, alte două lucrări : *Drumu-i lung, povestea-i scurtă* la Teatrul popular din Slănic Prahova, distinsă cu premiul I și Medalia de aur la recenta ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" și *Toamna se numără bobocii* — libretul Cezar Țipa, aflată în pregătire la Teatrul popular din comuna Lipănești.

Paralel cu creația de operetă, compozitorul Florin Comișel s-a remarcat ca un veritabil autor de cîntece patriotice și revoluționare care au intrat deja în circuitul de valori al genului : *Codrule, frunză galbină, Stejari ai neamului* — versuri A. Cârstea, *Veșnic tineri vom rămîne,* versuri Eugen Frunză, *Cîntecul oțelarilor,* versuri Cezar Țipa, *Cîntec de pace, În țara mea, Partidul e soare tînăr, Acest pămînt e patria iubită, Beteală de orizont* — cîntec dedicat petrochimiștilor de la Brazi, *Columne către soare,* versuri de A. Cârstea, piesă scrisă pentru constructorii de utilaj petrolier de la Întreprinderea 1 Mai — Ploiești, *Aprig dor de viață* — poem coral pe versuri de Corneliu Șerban, dedicat coralei „Paul Constantinescu" din Ploești (1981). *Suita corală prahoveană* pe versuri populare, *Crește-n inimi bucuria* (versuri populare), *Cît de frumoasă-i viața,* versuri A. Cârstea, *Orașul meu* ș.a.

Sfera creației compozitorului Florin Comișel este diversă și amplă, multe piese de valoare aparținînd genurilor vocal-simfonic, muzicii vocale, muzicii de film și muzicii ușoare.

Paralel cu activitatea de compozitor și de dirijor, Florin Comișel s-a dorit a fi un activ îndrumător și animator recunoscut al mișcării muzicale prahovene, sprijinind direct multe formații muzicale din județ.

Bogata și prodigioasa sa activitate a fost distinsă cu premiul de creație „Ion Vidu", ordine și medalii ale R.S. România, cu titlul de artist emerit.

Concertul festiv din seara zilei de 14 aprilie 1982 a înscris reprezentative lucrări din creația celor doi muzicieni ai Prahovei cu participarea coralei „Paul Constantinescu" a Palatului culturii din Ploești, dirijor prof. Georgeta Mazilu, soliștilor Cornel Rusu, de la Teatrul de Stat de Operetă din București (cu ariile : „Dorule" din opereta *Leonard* și „Tinerețea mea" din opereta *Soarele Londrei* de Florin Comișel) Olimpia Ursu, cu aria Elizei din opereta *Leonard* de Florin Comișel și *Cîntecul Dunării* de Dinu Stelian, Doina David, Lili Mihăilescu și Lambru Mazilu — pentru poemul coral *Aprig dor de țară* de Florin Comișel și orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Ploești.

Și-a dat concursul și orchestra de cameră a Palatului culturii din Ploești (dirijor : Mircea Vasilescu), formație laureată a Festivalului național „Cîntarea României", care a interpretat *Suită în stil clasic* de Florin Comișel.

Aparițiа compozitorilor și dirijorilor sărbătoriți la pupitrul orchestrei simfonice și coralei „Paul Constantinescu" (Dinu Stelian pentru lucrările *Două cîntece lirice* și *Patrie, credința mea,* cor mixt și orchestră, iar Florin Comișel pentru uvertura la opereta *Leonard)* a determinat o adevărată explozie de aplauze din partea publicului.

Alexandru BADULESCU

Ediția a IV-a a Festivalului „Tinere talente" — Rîmnicu Vîlcea 1982

Prin dorința organizatorilor, ediția actuală a Festivalului tinerilor interpreți proveniți din școlile, liceele de muzică și conservatoarele din țară, a fost orientată pe revelarea valorilor interpretative clujene ; fapt demn de remarcat, Colegiul Criticilor Muzicali din cadrul Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică — A.T.M., cîțiva dintre membrii acestuia, criticii muzicali și muzicologii Alfred Hoffman, Francisc Laszlo, precum și subsemnatul, am participat la Iași, Cluj-Napoca și Timișoara la cîteva importante audiții de selecționare. S-a realizat, în consecință, o temeinică cunoaștere a potențelor interpretative actuale ale diferitelor generații de tinere și foarte tinere talente, perspectivele de evoluție ale acestora, nivelul actual al pregătirii

lor profesionale. Festivalul de la Rîmnicu Vîlcea a constituit, în acest sens, un cadru adecvat de etalare a unor împliniri de consistență pe care le dorim cu toții permanentizate și îmbogățite în timp. Mă refer — așa cum este firesc — atît la realizări solistice sau camerale, unele dintre acestea cu totul remarcabile, cît și la disponibilitățile evidente și — de ce să nu o spunem — atît de necesare, de utile, ale cîntului în ansamblu. Pe scurt, direcțiile de special interes ale celor patru concerte ale festivalului vîlcean s-au orientat pe relevarea unor rezultate spectaculoase provenite din clasele de interpretare la instrumentele de suflat de lemn din conservatoarele din Iași și Cluj-Napoca, această din urmă instituție oblăduind și creșterea unor talente violonistice de consistență ; acestora li se alătură grupul remarcabil al celor patru pianiști provenind din Liceul de artă „G. Enescu" din București, tineri recent laureați ai Concursului de interpretare de la Barcelona, precum și cele două formații camerale de trio, provenind din clasele de muzică ale conservatorului bucureștean.

Particularizînd momentele de proeminență specială ale festivalului, vom remarca, în primul rînd, caligrafia impecabilă a frazei pe care o susține oboistul Romică Râmbu, artist ce se apropie treptat, cu fermitate, de pragul maturității — pe de o parte — și — pe de altă parte — sensibilitatea de nobilă comunicare a flautistului ieșean Cezar Horez. Cum menționam mai înainte, un interes special l-a constituit prezența studenților claselor de vioară ale conservatorului clujean, Dorina Mangra — un temperament echilibrat, inteligent condus și George Dudea — desfășurînd un discurs muzical care, dacă nu se orientează pe valorile dinamice foarte distincte sau de specială consistență ale tonului, în orice caz, dispune de suplețe, de o scrupulozitate pertinentă în desfășurarea momentelor acestuia. Un punct de captivant interes l-a constituit și evoluția colegului lor, a violoncelistului Peter Szabo, iar aceasta grație unor disponibilități interioare multiple ce țin de o înzestrare și concretizare în fapt sonor pe cît de rațională pe atît de sensibilă a textului muzical. Sensibilitate și concentrare în cînt am distins și în cazul violoncelistului ieșean George Tănăsescu, al pianistelor clujene Ligia Oprea și Adina Dobocan, a flautistei Constanța Bădăluță, din aceeași localitate. Două prezențe clujene mai mult decît promițătoare se arată a fi în acest moment pianista Oltea Gurgui — o natură muzicală de convingătoare introspecție și basul Gelu Oală ce conturează deocamdată doar îmbucurătoare disponibilități vocale.

Dintre prezențele tinerilor pianiști liceeni, de un interes special s-au bucurat cele ale laureaților concursul de la Barcelona, elevi ai Liceului de Artă „G. Enescu" din București ; mă refer la fluența atît de convingătoare a derulării momentelor discursului muzical, în cazul Olgăi Bolocan și a lui Angelo Râpan, la incisivitatea sensibilă a construcției sonore realizate de Cristian Niculescu, la promptitudinea atît de spectaculoasă a demersului interpretativ datorată lui Racz Aladar. Alături de aceștia, clujeanul Andras Vermesy probează o abordare pe cît de directă, pe atît de lucidă, a muzicii lui Consantin Silvestri, iar colegul său, Adrian Stroici, demonstrează reale și notabile disponibilități componistice. Lor li se alătură prezențele sensibile, dar perfectibile ale foarte tinerelor Simona Scăunaș și Luiza Borac, originare din Rîmnicu Vîlcea, studiind actualmente la liceul bucureștean de artă.

Indiscutabil, în contextul celor patru concerte ale festivalului, evoluția formațiilor camerale a apărut semnificativă atît în ceea ce privește nivelul elevat al gîndirii muzicale, cît și cotele acordului unei colaborări fructuoase între membrii formațiilor. Mă refer în special la nivelul împlinit al gîndirii muzicale pe care o dezvoltă trioul bucureștean compus din pianistul Viniciu Moroianu, violonista Cristina Anghelescu și violoncelista Yvonne Timoianu ; corectă, sensibil susținută a apărut și realizarea interpretativă datorată celuilalt trio al conservatorului din capitală, formație compusă din Violeta Cârstea, Ștefan Neagoe și Gönül Aptulah-Roșianu. În sfîrșit, cele două formații camerale clujene au încîntat prin seriozitatea abordării partiturii în cazul trio-ului de de coarde Simona Gocan, Iuliana Murgu, Patric Eisinger, prin coeziunea promptă și subtila exploatare a timbrelor de ansamblu, în cazul cvintetului de suflători alcătuit din aceiași Romică Râmbu și Constanța Bădăluță, cărora li s-au alăturat Marcel Strubert, Mihai Dogaru, Nicolae Erdös.

Să mai amintim oare faptul că festivalul de la Rîmnicu Vîlcea rămîne, în egală măsură, util cadrelor didactice, favorizînd schimbul de rezultate profesionale în climatul unei flexibile audiențe interpretative.

Dumitru AVAKIAN

Anotimpurile de Haydn

Oratoriul este un gen muzical centauric : „vocal-" pe de-o parte, „-simfonic" pe de alta. În perioada lui de înflorire, această natură dublă nu ridica probleme ; un Händel, bunăoară, cunoștea deopotrivă atît tainele emisiunii vocale cît și pe acelea ale mînuirii orchestrei, era și compozitor și interpret în aceeași persoană. De la o vreme încoace, însă, unii compun și alții interpretează, iar dirijorii sînt și ei sau „simfonici" sau „de cor" ; practica vieții noastre muzicale, cel puțin, nu prezintă nici măcar un singur exemplu de șef de orchestră în stare și doritor să pună în picioare partea vocală a unui oratoriu de anvergură. În asemenea condiții, întrebarea „dar cine să dirijeze și corul și orchestra cînd acestea cîntă împreună ?" creează o adevărată dilemă. Faptul că la noi se obișnuiește ca în fruntea ansamblului vocal-simfonic să apară negreșit dirijorul simfonic, iar maestrul de cor să fie socotit doar un fel de corepetitor care pregătește partea corului pentru a o pune la dispoziția Maestrului, nu înseamnă că această soluție este salutară în toate cazurile. La Lipsca, dimpotrivă, era firesc ca

marile concerte vocal simfonice să fie dirijate de Karl Straube, „regens chori" al „thomanerilor", orchestra Gewandhaus, condusă permanent de Furtwängler, simţindu-se onorată de prezenţa lui la pupitrul ei. Aceeaşi tradiţie o cultivau la noi, decenii de-a rîndul, Victor Bickerich la Braşov şi Franz Xaver Dressler la Sibiu şi, să nu uităm, cînd corul Filarmonicii „George Enescu" stătea sub îndrumarea artistică a lui Dumitru D. Botez, şi la Bucureşti era firesc ca cel puţin acele oratorii în care corului îi revine un rol de mai mare pondere să fie dirijate de domnia sa.

Îi face cinste Filarmonicii din Cluj-Napoca că, avînd în fruntea corului ei un artist de talia lui Florentin Mihăescu, recurge la această, să-i zicem aşa, formulă lipscană. Deşi nu are la instituţie statutul unui dirijor permanent al corului, ci doar pe acela al unui colaborator permanent, tînărul absolvent, apoi asistent al veneratului maestru Dorin Pop, a reuşit să facă din cel mai tînăr cor filarmonic din ţară un instrument muzical unic, de talie europeană. Aşezîndu-l de curînd în faţa întregului ansamblu vocal-simfonic pentru a cinsti memoria lui Haydn, născut acum un sfert de mileniu, cu interpretarea *Anotimpurilor*, conducerea filarmonicii a dovedit că în persoana lui Mihăescu ştie să aprecieze nu numai tehnicianul iscusit, în stare, ca nimeni altul la noi, să educe un cor filarmonic şi să pregătească impecabil partea corală a oratorilor, ci şi artistul interpret care merită cu prisosinţă să fie promovat şi ca atare. La rîndu-i, Mihăescu a mulţumit pentru această promovare printr-un concert de o ţinută artistică cu totul excepţională. L-a avantajat în primul rînd, firește, corul perfect pus la punct care cîntă mai de la sine, l-a avantajat şi experienţa soliştilor Niculina Mirea, Mihai Zamfir şi Ionel Pantea. Spre marea bucurie a criticului, el a găsit un sprijin unanim şi plin de bunăvoinţă şi în orchestra simfonică, „răsfăţată" altminteri de înaltul profesionalism al maestrului Emil Simon şi al mai tînărului său coleg de carieră Cristian Mandeal. Menţionez în acest sens meritul deosebit al experimentatului concertmaestru Vasile Horváth care a ştiut să descifreze intenţiile dirijorului chiar cînd acestea nu au fost exprimate cu gesturi de maximă elocvenţă şi să mobilizeze ansamblul simfonic spre realizarea întocmai a acestor intenţii. Dar nu este mai puţin adevărat că Florentin Mihăescu, deşi acesta i-a fost poate doar al treilea concert vocal-simfonic din viaţă, a cucerit orchestra prin calităţi şi mai elocvente decît gestul impecabil : printr-o stăpînire perfectă a partiturii, precum şi printr-o limpezime admirabilă a concepţiei sale interpretative încă de la prima repetiţie. La concert, dirijînd vasta lucrare pe dinafară şi cu suveranitatea artistului de vocaţie care aude şi înţelege tot ce stă în partitură şi care cunoaşte perfect nu numai fiecare moment al capodoperei, ci şi mecanismul subtil, al edificării ei integrale, Florentin Mihăescu a apărut în faţa ansamblului vocal-simfonic şi a publicului clujean ca un dirijor *irezistibil* — chiar dacă perfectibil încă sub aspect strict manual care, desigur, nu poate fi neglijat nici el.

Mulţi dintre tinerii şi mai puţin tinerii noştri şefi de orchestră se perfecţionează la cursurile de măiestrie ale lui Sergiu Celibidache ; cred că trimiterea lui Mihăescu la un asemenea curs ar fi o investiţie dintre cele mai mănoase posibile. Dar, pînă una-alta, şi programarea lui cît mai frecventă în fruntea orchestrei clujene, care îl agreează în mod vădit, îl va ajuta pe artist să înveţe acel plus de meşteşug care îi mai lipseşte pentru a ajunge realmente ceea ce este deja virtual : un ideal dirijor de oratorii.

Francisc Laszlő

Concert aniversar Haydn

Interesul pentru simfonicul ce a marcat la Timişoara împlinirea, în ultima zi a lunii martie, a unui sfert de mileniu de la naşterea primului mare clasic al muzicii, Joseph Haydn, era notabil din capul locului : participarea solistică a doi filarmonişti, Ale-

Ioan Fernbach şi Tibor Egly. Dirijor Nicolae Boboc.

xandra Guţu şi Ioan Fernbach, sub bagheta lui Nicolae Boboc, şi prezentarea în program, alături de două opus-uri celebre, a unui *Concert pentru vioară, pian şi orchestră*, în primă audiţie pe ţară.

Dublul concert pentru vioară, pian şi orchestră în fa minor compus în 1765, pe cînd Haydn, la cei 33 de ani, se găsea departe de conturarea stilului propriu, deşi se bucurase de la început de aprecierea editurii Breithopf, a rămas netipărit pînă în 1937. Absenţa unui contur melodic pregnant şi asimilarea dialogului solistic, destul de fragmentat, în partitura orchestrei, au pus probleme speciale celor doi soliști, violonistul Ioan Fernbach şi pianistul ungur Tibor Egly. Primele două părţi au relevat de altfel tocmai corelarea acestor segmente componente scurte

Alexandru Guţu şi Nicolae Boboc.

pentru ca ultima parte a concertului să detaşeze vioara. Ce i-am dori lui I. Fernbach, concert-maestrul orchestrei şi prima vioară a cvartetului „Timişoara", este tocmai o mai pregnantă detaşare solistică, fiindcă conştiinciozitatea şi profesionalismul său o merită.

Ca o recompensă la amînarea *Variaţiunilor pe o temă rococo* de Ceaikovski, violoncelista Alexandra Guţu, întoarsă recent dintr-un turneu în URSS, a subliniat întreaga strălucire pe care o conţin paginile *Concertului în Re major pentru violoncel* de Haydn. Cînd cîntă, violoncelul Alexandrei Guţu serveşte unei augmentări a căldurii sufleteşti, definitorie întregii personalităţi a solistei. În construirea melodiilor, intervalele îşi pierd delimitările „gramaticale", contopindu-se într-un flux penetrant şi rotund. *Concertul în Re major*, sedimentat în repertoriul violoncelistei, a cunoscut o interpretare fără nici o fisură, ceea ce a entuziasmat unanim.

Verva deschisă a uneia dintre cele mai populare simfonii haydniene, numărul 94, *Surpriza*, a traversat o aplaudată interpretare semnată de Nicolae Boboc. Experienţa la pupitru conjugată cu orizontul larg al muzicianului au servit unei transpuneri a acelei simplităţi voite a partiturii, fără a se transmite ascultătorului dificultăţile ce le impun asemenea perfecţiuni. Nicolae Boboc a ştiut a doza amplificările, „travaliul filigran" din Allegro-ul de sonată, variaţiile arpegiului tematic al Andantelui şi secvenţele din Menuetto.

Ovidiu GIULVEZAN

A şaptea ediţie a festivalului coral „D. G. Kiriac"

Iniţiat din anul 1970, de către Consiliul judeţean al culturii şi educaţiei socialiste Argeş, festivalul coral interjudeţean „D. G. Kiriac" reprezintă azi o prestigioasă manifestare muzicală. Cea de a şaptea ediţie a acestui festival a reunit un număr de formaţii (mixte, bărbăteşti, de femei, de tineret, pioniereşti, ostăşeşti) venite din multe judeţe ale ţării.

Aflat în fruntea unui prestigios juriu de specialitate alcătuit din Laurenţiu Profeta, Mircea Neagu, Petre Crăciun, Livia Micu, Gheorghe Ionescu, Moise Mitulescu, maestrul Dumitru D. Botez a avut amabilitatea a împărtăşi unele impresii şi opinii privind desfăşurarea acestei manifestări.

— *Comparativ cu alte asemenea manifestări, la care aţi participat în ultima vreme, cum vi s-a părut ediţia din acest an a Festivalului „Kiriac" ?*

— Părerea mea şi a colegilor mei din juriu e că a fost un festival frumos şi bine organizat. Am întîlnit o atmosferă caldă, un public foarte atent şi o disciplină scenică demnă de remarcat. Ca nivel artistic, festivalul a atins cote destul de înalte ale interpretării muzicale.

— *Ce impresie v-a făcut publicul piteştean ?*

— O deosebită plăcere a fost pentru noi să vedem un numeros public asistînd la micile concerte ale formaţiilor, ceea ce nu peste tot se întîlneşte. Aceasta demonstrează gustul rafinat al publicului local unde activitatea culturală şi artistică se bucură de o bună conducere şi orientare.

Dorinţa mea a fost dintotdeauna ca formaţiile prezente într-un festival sau concurs să rămînă toate, de la început pînă la sfîrşit ; să se asculte, să se aprecieze, să înveţe unele de la altele, să înţeleagă şi de ce juriul a procedat aşa şi nu altfel. Şi, cum spunea fostul meu elev — azi coleg de juriu — Petre Crăciun, grupuri de studenţi ai Conservatoarelor, dintre cei ce vor deveni dirijori, ar trebui să asiste la asemenea manifestări, pentru a înţelege mai bine ce au de făcut în carieră. În adevăr, e greu de realizat aşa ceva, dar e foarte necesar şi instructiv, sperînd că un asemenea fapt va fi împlinit cu ocazia altor festivaluri sau concursuri.

— *Referindu-ne la latura artistică, la conţinutul propriu-zis al festivalului, cum s-au prezentat formaţiile corale concurente ?*

— Prin faţa noastră au trecut 27 de formaţii corale ce pot fi ierarhizate de la calificativul *satisfăcător* pînă la *excepţional*. Asta, de fapt, s-a întîmplat şi se va întîmpla întotdeauna. Numai că numărul de coruri „slăbuţe" a fost ceva mai mare ca altădată. O categorie cam mare de coruri s-a situat între calificativele binişor şi bine, la ele observîndu-se deficienţe mai ales de intonaţie. Din acest punct de vedere eu dau vina tot pe slaba şi puţina educaţie muzicală din şcoală. Se remarcă îndeosebi foarte slaba cultivare a auzului muzical, astfel explicîndu-se lipsa de acurateţe a multor coruri. Şi nu numai despre intonaţie este vorba, ci şi de alte compartimente ale expresiei muzicale cum ar fi cel al interpretării care, în ce priveşte frazarea, precum şi respectarea unei tradiţii stilistice mai lasă de dorit pe ici, pe colo şi chiar în ceea ce priveşte repertoriul abordat. La unele formaţii dicţiunea a fost destul de slabă, în timp ce la alte coruri, printr-o exagerată scandare, a devenit supărătoare.

La unele coruri însă, cum sînt cele distinse cu marele premiu, lucrurile au stat cu totul altfel. Deşi mai puţine la număr, ele au demonstrat o artă interpretativă autentică, de înaltă valoare, care face cinste muzicii noastre. Ascultîndu-le m-au făcut să mă gîndesc că în România se cîntă frumos, cîteodată emoţionant de frumos, acolo unde dirijorul este un animator şi un pasionat. Printre cele mai bune formaţii, de fapt distinse cu cele mai importante premii, se numără corurile mixte „Pontica" din Constanţa, „Glasul Chioarului" din Şomcuţa Mare — Maramureş, corurile de tineret din Craiova şi Cluj-Napoca, cel al Şcolii populare de artă din Botoşani, „Vox maris-junior" — Constanţa, corul de cameră „Caedonica Universitaria" Sibiu, cel din Leordeni-Argeş şi multe altele.

— *Cîteva cuvinte privind repertoriul, tematica, promovarea creaţiei corale româneşti contemporane şi tradiţionale.*

— Repertoriul s-a înscris într-o măsură importantă, pe linia cerinţelor şi recomandărilor făcute în cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României". S-au prezentat cîntece patriotice şi revoluţionare, de partid, de patrie, de muncă, pioniereşti, ostăşeşti, prelucrări de muzică populară şi piese din fondul de

aur al creației corale românești și universale, una din deficiențe, în privința repertoriului, aș considera tocmai faptul că din creația „patronului" festivalului, D. G. Kiriac, n-au figurat cele mai valoroase lucrări ale sale, doar cîteva formații venind cu unele lucrări mai reprezentative.

— *Cum s-au prezentat dirijorii ?*

— Am văzut și dirijori de excepție, dar și unii destul de slabi. Este evident că Sabin Nicolainã, dirijorul corului „Pontica" — care a intrat în posesia premiului cel mai mare, este un dirijor de o valoare deosebită, cu perspectiva unei cariere strălucite. Merite deosebite au dovedit și Boris Cobasnian cu „Vox maris-junior" Marius Cuteanu din Cluj-Napoca,profesorul Gheorghe Cojocaru cu formația Școlii populare de artă, sub denumirea de corul „George Enescu" din Botoșani, precum și dirijorul formației camerale a studenților din Sibiu, Florin Soare.

Cuvinte frumoase doresc să spun și despre Justin Cornel Podăreanu, de la corul „Glasul Chioarului", care, după opinia mea, întrunește niște calități excepționale. Nu am auzit pînă acum încă un cor țărănesc atît de bine instruit și mînuit cu atîta autoritate și promptitudine. Singura obiecție i-aș face-o în privința păstrării tradiției interpretative a unor lucrări, fapt datorat, probabil, tinereții sale.

Un mare merit atît ca dirijori, dar și ca animatori, aflăm și medicului Valentin Cîrlig, tînăr muzician amator, foarte dotat, care printr-o totală dăruire a reușit să edifice un ansamblu minunat — corul facultății de medicină din Craiova, precum și pe Marius Cuteanu, care, la Cluj-Napoca, a reușit același lucru cu tineri muncitori.

Avem un deosebit respect pentru toți dirijorii participanți, în special pentru cei ce se ostenesc în munca cu cîntăreții amatori. Le recomandăm totuși, să fie mai atenți la problemele de calitate — vocală și interpretativă — din lipsa cărora nu au putut obține rezultatele dorite, în special în ceea ce privește intonația, dicțiunea și frazarea.

— *Pentru că ne referim la un festival ce poartă efigia marelui nostru înaintaș Kiriac, animator al muzicii corale și susținător al dezvoltării învățămîntului muzical în școală (lui aparținîndu-i și celebra expresie : „Soarta muzicii în școală se hotărăște"), ce considerații puteți face privind dezvoltarea muzicii corale contemporane românești, în contextul muzicii universale ?*

— M-am gîndit deseori și am reflectat și de astă dată la soarta muzicii în lume și în țara noastră. În lume, pentru că atîtea curente și școli apărute de-alungul acestui frămîntat secol au contorsionat muzica, îndepărtînd-o de la clasicismul echilibrat, de la melodia clară, expresivă, de la armonia logică, înțeleasă de orice ascultător. N-aș vrea să se creadă, totuși, că intentez proces acestor școli și curente. Ele au venit cu importante și interesante cuceriri în domeniul muzicii, îmbogățind-o, lărgindu-i modul de exprimare și dîndu-i posibilitatea să o ascultăm înlăuntrul unei sfere mult mai cuprinzătoare. Dar pe lîngă acestea — și la noi și în multe alte părți — muzica suferă clătinări ce ne fac să apreciem că nu întotdeauna se merge pe drumul cel adevărat.

Poate aceasta ar fi explicația că și în țara noastră muzica a suferit și mai suferă încă multe necazuri. S-au poate alta să fie explicația. Eu însă cred că muzica noastră e cuminte, iar dacă pe undeva mai auzim muzici pe care nu le înțelegem, acestea sînt doar experimente de pe urma cărora va rămîne desigur, ceva. Grija noastră cea mai mare este alta : restrîngerea tot mai accentuată a muzicii în școală, fapt ce s-a mai întîmplat mai de mult și urmările, destul de neplăcute, s-au văzut repede, precum încep să se vadă și acum.

Se zice că noi avem prea mulți „greieri" și prea puține „furnici". Aluzia e străvezie, dar convingerea mea este că nu-i adevărat. Noi avem și mulți greieri, avem și multe furnici. Și ce este mai important e că la noi greierii nu cîntă numai, ci și muncesc, iar furnicile nu numai că muncesc, dar și cîntă. Faptul acesta s-a dovedit din nou și la acest festival, așa cum s-a mai dovedit și la toate celelalte festivaluri și concursuri, unde greierii și furnicile au cîntat împreună pentru ca apoi, întorcîndu-se la locurile lor de muncă, să înceapă lucrul tot împreună cu mai mult elan, cu mai mult spor.

— *Puteți face cîteva recomandări pentru alte asemenea manifestări ?*

— E drept că unele coruri, a căror preocupare artistică nu se desfășoară cu prea mult devotament sau entuziasm, se retrag din activitatea lor o bună bucată de vreme, ca să reapară la viitorul concurs. Dar acestea sînt în număr mic. Adevărul este că între edițiile Festivalului național „Cîntarea României", un mare număr de formații corale activează sub diferite alte semne. Să reamintim, de pildă, festivalurile corale consacrate, cu tradiție, de la Lugoj, Suceava, Brașov, Deva, Reșița, precum și activitatea cotidiană, de concert, ceea ce demonstrează o bogată muncă a celor mai multe formații corale.

Primul sfat, deci, se referă la realizarea unei permanente și calitative activități a corurilor, creșterea lor artistică și continua înnoire a repertoriului.

De asemeni, ar fi de dorit ca dirijorii, îndeosebi cei amatori, să caute a se instrui într-o așa măsură încît să poată a se apropia cît mai mult de adevărata artă dirijorală.

Deși participarea la festivalul Kiriac a fost bună, am dori ca în viitor, cu prilejul unor asemenea festivaluri sau concursuri să participe și mai multe formații corale, cît mai frumos instruite și cu un repertoriu cît mai bogat și mai bine realizat artistic.

Ion PELEARCĂ

Festivalul de jazz „Sibiu 82"

Sibiul a devenit capitala jazului românesc, impunîndu-se și de această dată, la a XII-a ediție a Festivalului prin cele aproape 30 de formații prezente, ca o manifestare reprezentativă pentru muzica noastră. În fața unui public entuziast și receptiv, care a umplut pînă la refuz sala de spectacole a Casei de Cultură a Sindicatelor, Festivalul a debutat cu intrarea în scenă a formațiilor înscrise în concurs. Astfel, prin competența ireproșabilă a juriului alcătuit din personalități marcante ale vieții noastre muzicale (Dumitru Capoianu, Pascal Bentoiu, Florian Lungu, Dumitru Moroșanu, Marius

Popp, Ion Barta ş.a.), premiul întîi a fost înmînat formaţiei „Crepuscul" din Timişoara, care pe tot parcursul programului prezentat, ne-a dovedit calităţi de tehnică instrumentală şi de concepţie interpretativă demne de remarcat. „Cvartetul Garbis Dedeian" din Bucureşti ne-a convins, prin omogenitate şi evoluţie inspirată, de binemeritatul Premiu II ce i-a fost acordat. Premiul individual de interpretare l-a obţinut solista vocală Anca Parghel din Suceava, la care am intuit posibilităţi tehnice şi calităţi specifice jazzului în interpretare, fără însă să ne convingă că a pătruns secretele genului. Aprecierea juriului o obligă ca pe viitor, printr-o muncă asiduă, să ajungă la acumulări care să-i susţină personalitatea. O menţiune specială a juriului a fost înmînată „Cvintetului de percuţie" din Cluj-Napoca, prezenţă singulară în jazzul românesc (în Europa existînd doar alte două formaţii de acelaşi tip), care, prin programul prezentat, ne-a dovedit preocupare pentru o concepţie nouă de interpretare, asemănătoare căutărilor specifice muzicii contemporane, inspirîndu-se chiar din creaţia lui Pierre Henry şi Edgar Varèse.

Au fost prezente pe scena de la Sibiu şi o serie de alte formaţii invitate la Festival. Aş începe enumerarea lor cu cei mai tineri dintre participanţi : „Mini Big Band-ul pionierilor" din Botoşani, condus de prof. H. Hariton, care ne-a uimit prin tehnică instrumentală, vitalitate şi entuziasm tineresc. Apoi, la polul opus, „Big Band-ul old stars" în care l-am aplaudat pe neobositul, veşnic tînărul M. Berindei. Dintre formaţiile deja consacrate genului — cvintetul timişorean „Post Scriptum", una din formaţiile de cea mai mare popularitate pentru publicul iubitor de jazz, „Paralela '45" care şi-a apărat şi de data aceasta binemeritatul prestigiu cucerit la ediţia trecută a Festivalului, şi grupul sibian „Reflex", au cîştigat aprecierea publicului prin calităţi interpretative deosebite, originalitate şi profesionalism. Desigur, pe scena Casei de Cultură din Sibiu, au fost prezente şi alte formaţii a căror evoluţie însă nu s-a ridicat la înălţimea aşteptărilor noastre. O mare parte din ele sînt capabile să-şi croiască un drum propriu pe arena vieţii muzicale a jazzului, care să le confere un nume. Avem pe harta ţării oraşe cu cluburi de jazz de îndelungată tradiţie, deci, jazzul a devenit o componentă esenţială în educaţia muzicală a tineretului. Şi, pornind de la această idee, poate că impulsionînd mişcarea jazzistică şi în centre mai mici, cu un public deschis pentru muzica de jazz, am revitaliza resursele creatoare ale formaţiilor şi am cîştiga (în sensul de a forma şi educa) în acelaşi timp un public pe care, din păcate, jazzul nostru nu-l prea are.

Trecînd în revistă şi alte participări la actualul festival, menţionăm „Trio-ul Dragoş Nedelcu" la care am apreciat dezinvoltură în improvizaţii, originalitate în armonie, forţă în comunicare şi, pentru a semnala încă o prezenţă sibiană, am reţinut „Vocal jazz cvartet" condus de N. Ionescu, care s-a bucurat şi de această dată de o frumoasă apreciere. Alături de G. Răducanu — un nume demult consacrat în jazzul românesc — am salutat prezenţa tînărului I. Baciu jr. din Iaşi, unul dintre cei mai talentaţi reprezentanţi ai tinerei generaţii. N-au lipsit din actuala ediţie, nici formaţiile mari de jazz, big band-urile atît de mult aşteptate. Ne referim la „Big Band-ul RTV" care, prin calităţile lor interpretative şi de improvizaţie, prin vasta gamă stilistică a repertoriului, certifică profesionalismul formaţiei, dobîndit sub bagheta energică a maestrului Sile Dinicu. Pe aceeaşi linie se înscriu şi celelalte două big-band-uri : „Ansamblul armatei" din Cluj-Napoca şi „Tomis Studio" din Constanţa, care prin programul prezentat ne-au dovedit că reprezintă puncte de referinţă pentru jazzul românesc.

Este meritul organizatorilor de a fi invitat pe scena de la Sibiu, patru formaţii europene de renume mondial, care ne-au oferit în tot atîtea seri de concert adevărate culmi ale potenţelor creatoare în materie de jazz. Primul care a evoluat a fost cvintetul „Allegro" din URSS, care, prin improvizaţii meşteşugite, acurateţe stilistică instrumentală desăvîrşită, ne-a demonstrat înaltul profesionalism pe care-l practică membrii formaţiei, adeverind cu prisosinţă unul din canoanele jazzului potrivit căruia „important este cum cînţi şi nu ceea ce cînţi". Cea de-a doua seară ne-a prilejuit prin recitalul formaţiei cehoslovace (un duo alcătuit din E. Viklicky şi F. Uhlir) un moment de înaltă ţinută artistică atît prin virtuozitate tehnică cît şi prin repertoriul ales. A urmat apoi sextetul iugoslav Markovic Gut în al cărui recital am avut revelaţia descoperirii unor calităţi de tehnică instrumentală de cea mai înaltă clasă, improvizaţii solistice sau de grup care ne-au uimit prin perfecţiunea lor, toate acestea grefate pe un repertoriu ales din piese tradiţionale sau compoziţii proprii. Ultima formaţie prezentă în Festival a fost „Gunther Hampel trio" din R.F. Germania, care şi-a cîştigat în lume, pe tărîmul fenomenului muzical contemporan în general şi pe cel al avangardei jazzistice în special, un loc de frunte. Aşa cum mărturisea G. Hampel însuşi, muzica lor trăieşte dincolo de notele puse pe portativ, ea prinzînd viaţă numai în actul interpretării, compoziţia integrală se materializează în cadrul spectacolului, concepţia originală constituie doar punctul de plecare. Ascultîndu-i pe cei trei muzicieni, ne-am reamintit un adevăr, demult ştiut, că lumea sunetelor poate arăta uneori mai frumos decît *„Paradisul"* lui Botticelli.

Monica IONIŢĂ

Valeria DOGARU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Tiberiu Olah

Portrait

Carmen Stoianov

L'horizon stylistique qui s'offre à nos regards ou, plus exactement, à notre ouïe, à notre entendement, porte en lui l'attribut du spectaculeux. Le spectaculeux que lui confère l'évolution progressive des renouvellements confirmés par des synthèses d'ordre supérieur ou, au contraire, infirmés par le temps lorsqu'ils se déversent dans une abondance luxuriante et finissent par s'opposer à leur propre point de départ. Ainsi, la tradition semble-t-elle menacée de perdre son caractère dominant, d'être une plate-forme, une source génératrice.

Des interrogations naissent, des hypothèses sont émises, on entend le silence chargé d'attente des prudents, les questions posées par les sceptiques : résisteront-ils cette musique, ces musiques, ces sons ?

— Oui, dans la mesure où on pourra surprendre l'étincelle de la personnalité dans la tension du langage, seul argument d'un plaidoyer en faveur de l'originalité. Dans nombre de cas, la création contemporaine roumaine, lancée sur une multitude de trajectoires, témoigne au point de vue du style de réelles structures monolithiques. Aussi, arrivés au bout de profondes investigations à l'intérieur du laboratoire de création de chaque compositeur, finit-on par le définir, presque sans équivoque, grâce à une véritable héraldique des symboles.

Le long de ses trente années d'activité créatrice, Tiberiu Olah a réussi à s'agencer un système esthétique dont il n'en a pas tiré une construction théorique mais qui n'est pas moins évident dans la suite logique des cycles qu'il a créés jusqu'à présent.

La tentation de la connaissance, cet appel obsédant auquel tous les créateurs répondent, s'est transformée chez Olah dans le mythe de l'éternel retour, du permanent recouvrement de soi-même. Il élimine de la sorte la déroute que peut instaurer dans la création la coexistence de la diversité et de la répétition.

Avec chaque nouvel ouvrage, Tiberiu Olah définit toujours plus clairement sa trajectoire stylistique. Ses premiers opus déjà révèlent le souci permanent de la réaliser, en même temps que la confrontation avec la tradition et le modelage du neuf d'après les données essentielles d'une „certaine tradition, unanimement acceptée", capable de prouver la „valabilité" de la nouveauté. Si l'on compare par exemple ses *Sonatines* (1950—1952) avec les *Harmonies* (1975—1976), on est frappé tout autant par l'élément de rapprochement de ces oeuvres que par la distance où se placent les secondes — témoignant de maturité stylistique — par rapport aux premières. Car toutes ces partitions découvrent un esprit analogue, un trait de style déterminant qui se résume par un seul mot : la simplicité. Or, pour Olah, la simplicité représente précisément le but de cet éternel retour dont nous parlions tout-à-l'heure.

Se maintenir à une seule idée directrice sur le parcours de la création signifie en fait passer avec succès la brûlante épreuve imposée par les changeantes facettes de la réalité sonore ambiante, en d'autres mots conférer à la création le nimbe de l'originalité.

Vers quoi tend-il, Olah ? Quel est le but final de son retour ?

Le moindre coup d'oeil distingue l'intense préoccupation du compositeur soucieux d'explorer les zones primaires intrinsèques au son: la mélodie comme entité, le rythme comme entité, le timbre comme entité. C'est là un attribut stylistique déterminant pour la pensée de Tiberiu Olah : la poésie de la musique. Ses oeuvres ne sont pas un ensemble de sons mis au service de l'accentuation du message, car pour lui le son représente une vraie nature, inconnue dans la totalité de ses aspects encore impénétrables et jaloux de leurs mystères. C'est précisément dans l'investigation de cet univers que la tentation de la connaissance se trouve une raison d'être.

Dans l'horizon de la poésie, le sensible musical demande à être déchiffré. L'écho affectif de la musique d'Olah se prolonge dans notre conscience même après que le dernier son a cessé de résonner.

Le compositeur traite les entités sonores comme un monde à part où il découvre le pouls de la vie. La pensée mélodique échappe aux moules ordinaires, elle se refuse à être emprisonnée dans l'idée de thème et, implicitement, elle cesse d'être un instrument pour la construction musicale ; au contraire, elle *l'impose*. C'est dire que la solution architecturale est *contenue* dans la pensée mélodique, elle jaillit de celle-ci comme d'une source, elle est exigée par celle-ci. La corrélation sonore, les rapports intérieurs entre les sons du mode sur lequel se greffe une forme „en soi" chaque fois autre, défient les poncifs.

Pour le compositeur, l'idée mélodique se confond avec le mode ; le libre déroulement du discours s'y circonscrit réciproquement semblant sans commencement ni fin précise et donnant à l'auditeur le sentiment d'un discours sonore „circulaire". La tension du langage, dont nous disions qu'elle représente la seule mesure du caractère d'originalité, on la retrouve dans l'illustration sonore de l'état de potentialité, c'est-à-dire dans le *dosage rigoureux* de la tension intérieure ce qui fait que le son suppose silence et que dans le silence prennent naissance d'autres fluides sonores.

Le sens circulaire s'établit par conséquent à ce niveau également, d'où il irradie sur tous les plans, dans tous les replis de la pensée compositionnelle.

En vertu de cet aspect, l'architecture musicale de la création d'Olah, envisagée dans son ensemble, ne peut être cataloguée strictement car on se trouve devant une variation continuelle où *le thème* n'apparaît pas en tant que tel et où, dans certains cas, chaque variation peut remplir ce rôle. Saper ainsi l'importance, disons même l'hégémonie du thème est le résultat de la nécessité objective d'assurer l'accomplissement d'un discours sonore continu.

En essayant de déchiffrer les lois qui gouvernent la conception de l'architecture musicale dans l'oeuvre d'Olah, on constate une solide organisation concentrique à tous les niveaux : les sons du mode — par conséquent aussi de l'idée mélodique — ont une importance égale, les relations intervallaires ont le rôle de construire de nouvelles variantes, issues d'un remodelage de la matière musicale et dont la contribution à la dramaturgie d'ensemble est égale, les sections peuvent s'enchaîner librement et la forme naît ainsi toujours autre, d'après des lois pré-établies et sous le signe d'une logique dramaturgique également pré-déterminée.

Mais la grande originalité de Tiberiu Olah — et qui assure la charpente de ses architectures sonores — c'est d'exprimer l'état de potentialité. *Le son*, dans sa double hypostase temporelle — long, tenu, ou bien source de tracés mélismatiques — suit deux chemins : l'un linéaire, accumulant en permanence des énergies sonores et un autre figuré, avec des dessins mélodiques tendant à des plates-formes statiques afin d'en recevoir de nouvelles et fraîches impulsions. C'est de la sorte que prend naissance le cachet propre d'un cycle. Dans les pièces du cycle consacré à Brâncuşi, par exemple, il ressort des partitions sous la forme de structures à première vue hétérométriques.

Néanmoins, il s'agit au fond de structures où le rythme permet de parcourir le temps musical sur trois voix indépendantes, d'où la liberté rythmique, l'égalité des sens émotionnels d'un discours triplan. Sans doute, il se produit des interférences mais rien d'autre, surtout pas des conditionnements mutuels. L'effigie sonore devient toujours plus pénétrante à force d'en accuser le rythme. Il pourrait être question sous certains aspects d'une analogie avec le sens classique du thème qui domine la construction tout entière par la tension de son système intervallaire.

Mais ces moments de grande force suggestive ont un rôle beaucoup plus signifiant : celui de créer (non de remplir !) un espace courbe imaginaire. La disposition scénique des groupes instrumentaires prête amplement son concours à cette mission. La musique étale ainsi ses qualités d'art spatio-temporel.

Il convient de relever ici un autre aspect majeur, celui de l'unité stylistique des cycles de l'analyse desquels — en les mettant côte à côte — nous détachons le tableau de la création musicale de Tiberiu Olah.

Il plane sur eux l'attribut de la complémentarité, le seul capable d'assurer le caractère organique d'un travail de composition déployé sur une étape de trente ans environ.

La complémentarité est une qualité qui ne peut être comprise que par l'établissement de rapports de proche en proche, chaque cycle apparaissant comme une véritable source génératrice du cycle suivant. On retrouve là encore, sous une autre forme, l'illustration de l'état de potentialité, incontestable témoignage

de la faculté de réception stylistique d'Olah non pas sous l'effet d'influences extérieures mais sous celui de ses propres compositions. En fait, tous les cycles contribuent dans une mesure égale à la configuration de sa personnalité, chacun d'eux éclairant un autre aspect déterminant de sa trajectoire stylistique.

Avant de nous occuper plus largement de chacun — en relevant leur logique interpénétration — arrêtons-nous sur l'univers sonore des oeuvres composées dans l'intervalle 1952—1962 et qui contiennent en germe nombre des suggestions qu'ultérieurement le compositeur devait fructifier.

Prenons par exemple *l'idée musicale*. Ce paramètre stylistique allais pratiquement connaître quelques modifications seulement durant les trente années de création musicale de Tiberiu Olah. Extrêmement concises, réduits en fait à l'exposition de la matière modale qui sera travaillée au cours du déroulement du discours, les idées musicales font valoir les relations intervallaires préférées, imprimant un éthos spécifique.

C'est ainsi que la *Cantate* pour choeur de femmes, 2 flûtes, cordes et percussion, sur des vers de vieille provenance régionale (datée 1956) témoigne la prépondérance des secondes et des quartes augmentés, leur jeu se déroulant dans le cadre limité d'une quinte. Le chromatisme de ses thèmes se maintient dans la relation demitonale investie de la qualité d'être une sensible avec une signification double : d'une part, de renforcer le sens de gravité vers un centre fixe (p. I) et, d'autre part, de détruire par une force centrifuge cette convergence en proposant deux centres symétriques, par conséquent une bipolarité modale (p. I et III). Il se produit en même temps un changement dans la direction des secondes majeures qui viennent annihiler l'attatraction exercée par la sensible. Serait-ce là un reflet des cadences par le sous-ton ? Ou bien un reflet de la victoire de la pensée modale au détriment de la pensée tonale laquelle garde encore une relation intervallaire de quinte comme un dernier rempart résistentiel ? Mais ne pourrait-on pas aussi voir dans la quinte ce point de confluence tono-modale ayant de profondes racines dans le pentatonique ou bien, simplement, ayant un substrat pentatonique ?

Le phénomène est présent également dans les deux sonatines : pour piano (p. I et III) et pour violon et piano (p. II).

Nous sommes tentés de voir dans ce système intervallaire favori une influence immédiate du folklore de Bihor. Quoiqu'il en soit, le compositeur n'emprunte pas des recettes zonales pour s'en servir, mais pour les approfondir, leur conférer un degré de généralité apte à distiller l'*éthos* en intonations fortement contemporaines. C'est pourquoi l'originalité dont nous parlions auparavant transparaît dans les ouvrages mêmes déjà mentionnés : cette originalité se proposant de remplacer la traditionnelle hiérarchie du matériau de base rapporté à un centre fixe par une vision nouvelle où tous les sons tendent à acquérir une égalité réelle.

Poursuivant l'idée modale de la *Cantate*, le trio pour voix, clarinette et piano, *Equinoxes*, présente des structures micromodales quasi-statiques (p. II et IV) ou étendues jusqu'aux dimensions dodécaphoniques (p. I et III) où les sons disposent déjà du statut d'égalité. Davantage même, les parties impaires sont-elles, proprement, des variantes d'une importance égale du même matériau sonore, l'ordre d'apparition des sons étant strictement respecté ! En d'autres mots, les sections respectives se reflètent mutuellement sans que leur caractère particulier en souffre. *Equinoxes* devient ainsi un point de départ pour les cycles qui vont faire suite. Le fait que le compositeur ne coule pas sa musique dans certaines formes, ni ne la destine à un ensemble instrumental dans l'acception courante du rapport architecture-ensemble (le premier des deux termes soit-il un archétype), comme c'est le cas de ce trio, amène une autre conséquence : le compositeur crée (dans ce cas) une musique pour trois exécutants. De ce point de vue, l'idée présente dans *Equinoxes* va germer des années après dans *Translations, Perspectives* ou *Invocations*.

Entrant dans le domaine de la forme-sonate *(Sonate pour violon et piano)* la technique de la variation devait devenir plus tard une des voies de destruction de l'hégémonie du thème. Celui-ci deviendra l'égal de n'importe laquelle de ses variantes, en se transformant lui-même progressivement dans une variante, dans une autre hypostase du matériau sonore qu'il s'agit d'élaborer. Dès lors, le thème et ses variantes se trouvent placés sur des positions d'égalité ; de cette manière le signe d'égalité relie les différentes entités qui s'enchaîneront en cycles constitués par la variation. Voici un aspect devant profondément marquer l'oeuvre d'Olah.

L'oratorio-fantaisie *La constellation de l'homme*, sur des vers tirés du poème *150.000.000* de Vladimir Maïakovski, évolue principalement sur un autre plan, en définissant le domaine philosophique favori du compositeur. L'ouvrage porte en gros-plan la relation entre le passé et l'avenir de l'humanité ainsi que l'idéal humain de conquérir l'espace cosmique et cela étant de l'humaniser. Aspirer vers les hauteurs, vers l'illimité de l'univers — aujourd'hui ouvert à cet anxieux chercheur assoiffé de connaissance qu'est *l'homme-dieu* —, aspirer vers l'infini de l'espace et de la matière — analogie en quelque sorte de l'inépuisable tendance du créateur vers les zones supérieures —, voilà ce qui va engendrer l'un des aspects fondamentaux de l'esthétique de Tiberiu Olah en devenant ainsi l'*incipit* de

l'idéation du cycle qu'il consacrera au sculpteur Constantin Brâncuşi.

Les modifications qu'il fait intervenir dans la relation des paramètres de la substance sonore : idée mélodique, système rythmique, celui-ci dans une fusion complète avec le système modal, système architectural, tout cela fait que l'interférence entre ces facteurs devienne toujours plus intime, jusqu'à ce qu'il obtient un système fondé sur la plus totale simplicité. Les données essentielles se distillent : le micromode, l'idée mélodique disposée quasicirculairement dans un *fugato* et créant ainsi l'impression d'une musique qui sans cesse commence et qui jamais ne cesse, la fusion *giusto-rubato* suggérant une liberté maximale dans le déroulement du discours sonore, la forme ouverte — pour le moment — dans le sens linéaire. Etonnamment, la vision du musicien coïncide — mais n'est-ce qu'une simple coïncidence ? — avec celle de Brâncuşi sur la sculpture ! Il existe, notamment dans l'art, de semblables identités de vues — parfois même frappante — entre les créateurs de domaines différents. Dans ce cas, la sculpture — art spatial — et la musique — art temporal. Loin d'infirmer l'originalité de l'un d'eux, dévoilant simultanément une universalité de sens, cette identité de pensée atteste la justesse des solutions respectives des deux créateurs. Sans doute on ne peut s'en rendre compte qu'en fouillant la logique interne qui a dicté au compositeur, non pas l'adhérence à une certaine orientation, mais le modelage même de sa pensée esthétique.

Comme nous l'avons montré ci-avant, Tiberiu Olah s'est proposé dès le début de transgresser des canons apparamment immuables, tant dans la sphère du rythme et de la pensée mélodique qu'en celle de la forme. S'établissant un point de départ dans le son et explorant les ressources expressives de celui-ci, le compositeur va s'engager — avec le cycle consacré à Brâncuşi — dans une tentative de „sculpture" de la matière sonore, non pour la visualiser mais pour insinuer dans la perception des auditeurs le caractère matériel de l'univers sonore. D'ineffable, de composante du discours musical, le son avec le spectre tout entier de ses facultés acquiert les dimensions d'un monde, devient une matière brute, soumise au „modelage". Le terme appartient au musicien même, en ce qui nous concerne nous l'avons extrait d'un essai sur le thème de „l'expérimentation en musique" [1].

C'est ici, dans ce concentré d'essence, dans la mise en valeur en gros-plan de l'éxpression, dans la suggestion du geste, dans le perpétuel polissage des facettes diverses, c'est bien ici que se trouve le confluent des deux créateurs, fils de la même terre : Brâncuşi et Olah.

En 1962, l'année de l'initiation de ce cycle, Olah assume une tâche particulièrement difficile parce que sa musique ne devait pas devenir une projection sonore de la sculpture de Brâncuşi mais devait égaler le geste artistique de celui-ci, ne devait pas être une variante du thème inséré dans la force de la pierre dure, mais le reflet de l'identité esthétique de deux créateurs. Le projet initial comprenait 4 ouvrages : *La colonne sans fin* (1962), la *Sonate pour clarinette solo* (1963), *Espace et rythme* (1964) et *Dialogues pour orchestre* avec son sous-titre *La porte du baiser* (1965). Deux années plus tard, un autre ouvrage encore venait s'y inscrire. Etait-ce le cycle qui l'exigeait ? Ou bien, le compositeur éprouvait le besoin de finaliser par sa musique une idée poursuivie jusqu'alors dans un esprit de suite ? La réponse est affirmative dans les deux cas. Dès lors, la création en 1967 de *La table du silence* correspondait au moment de la première matérialisation sonore — dans la création de Tiberiu Olah — du mouvement circulaire, composante de base de sa pensée musicale, condition première pour obtenir un nouveau type d'architecture sonore. Comme il l'a dit lui-même, ce qu'il poursuivait, c'était d'obtenir une forme „en soi" concrétisant le discours musical dans un parfait accord avec l'idée mélodique fondamentale, autrement dit avec la matière modale.

L'effigie de ce cycle — sa note dominante, celle qui lui confère son unité de monolithe — c'est l'expression musicale de *l'état de potentialité :* cet état, saisissable dès la première partie du cycle, correspond partiellement au principe de la variation continue dans un sens évolutif et, dans le même temps, représente un dosage rigoureux de la tension intérieure.

Sans poursuivre une rigueur mathématique des gradations temporelles qu'il se proposait, mais acceptant de celles-ci des suggestions concernant l'ordonnance des sons et des non-sons, Olah construit des surfaces sonores ouvertes tangentiellement, découlant l'une de l'autre, évoluant chacune d'après des coordonnées chromatique propres et se dirigeant vers des moments de densité ou de dispersion du timbre, autant de points nodaux qui correspondent au déclenchement ou à l'accumulation d'énergies nouvelles.

Remportant le Prix „Koussewitzky" (1967) [2], la *Colonne sans fin* réunit l'accueil favorable unanime du monde de la presse musicale. Antoine Goléa, entre autres, de souligner la nature prépondéremment orchestrale de Tiberiu

[1] Olah, Tiberiu : *Pe tema experimentului în muzică,* dans MUZICA, Bucarest, no. 10, 1975.

[2] A cette date le compositeur était le détenteur de trois autres prix : les prix des festivals mondiaux de la Jeunesse (Bucarest, 1953 et Moscou, 1957) et le prix de composition „Georges Enesco" de l'Académie de la R. S. de Roumanie, 1963.

Olah, et G. A. Trupff d'y découvrir — à juste titre — la réactualisation de vieilles intonations recélées dans les signaux sonores lancés de leurs cors par les montagnards du massif des *Monts Apuseni*.

Avec ses variations qui évoluent en découlant tout naturellement l'une de l'autre, l'ouvrage dégage un sentiment de conquête progressive d'un certain espace temporel qui, sans se visualiser, s'insinue dans l'auditeur : aussi, la musique continue-t-elle alors même que le silence s'installe après la disparition du dernier son.

La *Sonate pour clarinette solo* témoigne du même type de variations. Elles sont conçues de manière à illustrer les paroles du sculpteur roumain concernant sa fameuse *Maïastra* : „Symbole du vol qui libère l'homme des limites de la matière morte. Il me faut illustrer sous la forme plastique la signification de l'esprit lié à la matière. Il me faut fondre toutes les formes à la fois dans une unité. Même les formes contradictoires doivent s'unifier dans une nouvelle unité finale" [3]. La musique doit donc, elle aussi, revêtir un nouveau type de forme, une forme ouverte, mais les variations doivent, elles, être lancées à partir d'une solide plate-forme architecturale. Car seules les variations peuvent rendre l'essence du vol : étant assouplies selon la structure de sonate, étant conçues comme un archétype formel, par conséquent comme un enchaînement logique de trois sections, elles en déduisent un sens ascendant qui correspond à la réalisation de l'unité des contraires représentée ici par la dichotomie statisme-dynamisme, soit des sons longs et des déploiements mélismatiques. De leur continuelle alternance, superposition, interpolation d'éléments discontinus issus du même noyau et relevant de la même sphère émotionnelle, va naître la forme.

Dans cette sonate, l'intérêt du compositeur ne se porte pas principalement sur le cadre architectural mais sur la monodie qui dévoile pleinement ses insoupçonnables forces polyphoniques. On a l'impression que le timbre même, unique, de la clarinette, est remis en cause ! Et le rythme, ici un allié de première taille, témoigne aussi d'un dynamisme ascendant conjugué à une mélodie afférente.

La gradation rythmique suggère le sens vertical, l'emplacement imaginaire du son dans l'espace ; les paroles du compositeur nous le font comprendre : „quant à la sculpture de Brâncuși j'affirme que c'est une musique figée dans l'espace par la projection des sonorités d'un dixième de seconde dans l'univers" [4].

L'inédit, dans cette structure architecturale choisie par le compositeur, réside dans l'insertion d'une fugue au deuxième mouvement de la sonate ; c'est là une ingénieuse extrapolation des ressources polyphoniques se trouvant à l'état de potentialité dans la monodie.

„Le geste dramatique" — qu'y surprend Roman Vlad [5] — consiste précisément dans le lancement sonore de la sonate, dans l'extériorisation de la projection de ses noyaux modaux, dans la matérialisation sonore du vol conçu comme une libération de l'état de potentialité compris dans la simplicité monodique.

La *Sonate pour clarinette solo* et la *Colonne sans fin* sont les premiers ouvrages d'Olah où la complexité de l'élaboration n'étouffe pas les intonations folkloriques mais, au contraire, les distille, pénètre jusqu'à l'essence du matériel modal d'extraction populaire pour en sortir des principes nouveaux qui rendent évidente la filiation avec l'expression musicale contemporaine.

La troisième pièce du cycle, *Espace et rythme*, illustre la même recherche des zones primaires sur le plan rythmique. L'ouvrage a été composé en 1964 pour trois groupes de percussion. Selon les propres dires de l'auteur [6], l'ouvrage repose sur l'idée d'un parcours du temps musical dans un imaginaire mouvement courbe réalisé par la disposition scénique des groupes de percussion dont la composition est presqu'identique. A côté des effets indiqués dans la partition, il en est un autre résulté de cette disposition même ; c'en est un, stéréophonique, rendant perceptible l'écho et certaines sonorités propres au mouvement circulaire des sons (rapprochement et éloignement progressifs, échelonnement chronologique, émission spatiale). Bien plus qu'une réplique de la *Sonate*, *Espace et rythme* en est le complètement, une expression parfaitement intégrée dans l'idée fondamentale du cycle. De l'état de potentialité rythmique des durées longues on passe à un état de germination, à la genèse. Le compositeur, comme le sculpteur, sont partis de l'idée symbole contenue dans l'oeuf — l'univers qui recèle dans ses replis la vie.

L'incessante évolution rythmique qui illustre les degrés du passage de la potentialité au germe se double d'une idée mélodique elle aussi ascendante qui signifie la découverte progressive de toujours nouvelles zones psychiques.

Même recherche dans *La porte du baiser* (1965). Grande forme de variation pour deux groupes orchestraux en dialogue où le soutènement de l'édifice sonore revient à la dynamique intérieure jouant entre les limites des aspects extérieurs d'une évolution allant des

---

[3] Pandrea, P. : *Brâncuși, Amintiri și exegeze*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1957, p. 150.

[4] Olah, Tiberiu : *De la Brâncuși inspirație, Scînteia*, Bucarest, 15.02.1976.

[5] Vlad, Roman : *Despre România și muzica românească, Tribuna*, Cluj, 8.12.1964.

[6] R.T.R. Programme de salle : Le 9e concert-débat, le 28 novembre 1975.

longues durées à leurs division ou bien sous-entendue comme un état de potentialité de ces dernières où l'on pressent le mouvement drapé d'apparences statiques ou la perception d'une diminution rythmique menée à sa cote maximale, autrement dit une surface unique dont le profil est statique.

La superposition des divisions constitue l'effigie sonore du cycle consacré à Brâncuşi, effigie décelable et dans *Espace et rythme* et dans *La porte du baiser* et dans *La table du silence*. Dans ce dernier opus (1966—1967), le compositeur fait appel à un emplacement scénique rigoureux qui favorise les associations avec l'oeuvre sculptée.

La résultante sonore des groupes instrumentaux de cordes et cuivres dont le cercle circonscrit le groupe des bois est un écoulement sonore continu. Si dans *Espace et rythme* la surface courbe est imaginaire, *La table du silence* par contre réalise la matérialisation de cette surface par la distribution spatiale même du timbre. Sans doute, une telle vision a eu de notables répercussion sur la forme. L'architecture musicale de cet opus est bâtie non pas sur l'exposition circulaire de l'idée mélodique, non pas sur l'orchestration ou bien sur les éléments de rythme, mais provient de la logique intérieure d'enchaînement des groupes orchestraux, soit en d'autres mots qu'elle est due aux relations d'entre les groupes instrumentaux.

Pour conclure les aspects qui définissent le cycle „Brâncuşi" soulignons une fois de plus les étapes de ce processus d'acquisition d'une „forme en soi", de cette forme ouverte qui, de son sens linéaire *(Colonne sans fin, Sonate pour clarinette solo)*, passant à travers le stade des solutions relevant du domaine de la forme quasicirculaire *(Espace et rythme)*, abandonnées par la suite *(La porte du baiser)* pour se réaliser en fin de compte dans *La table du silence*.

Ces cinq ouvrages font valoir le son musical par des moyens acoustiques d'une grande force d'émotion, en les appliquant soit à la ligne mélodique *(Colonne sans fin, Sonate pour clarinette solo)*, soit au rythme *(Espace et rythme)*, soit au timbre (*La porte du baiser, La table du silence)*.

Nous envisagions jusqu'ici l'exploration d'espaces sonores inédits, suggérés au musicien par les idées du sculpteur qui exigeaient des solutions usant de moyens purement musicaux. „Cette technique — affirme Olah — est fondée sur des microstructures d'origine modale qui se superposent, par un travail de taille du matériau, en sculptures et monuments sonores".

En vérité — et le cycle „Brâncuşi" en est une confirmation — la musique — art par excellence sonore — renferme des aspects spatiaux d'une incontestable valeur. L'état de germination, l'état de potentialité qui planent sur le cycle entier étant poursuivis dans chacune des pièces, exercent des conséquences sur toute la musique, ouvrant des horizons nouveaux à l'art sonore, car loin d'être un cycle clos les cinq oeuvres d'Olah, composées de 1962 à 1967, sont un véritable portail ménageant le passage vers un monde tout nouveau, un univers où le compositeur entrera avec la création des cycles ultérieurs. Le premier de ceux-là s'appellera *Translations* et sera un résultat immédiat de la structure de variation du cycle précédent. Au fond, dans *Translations* se reflèteront non seulement certaines structures mais même des procédés suggérés par le cycle „Brâncuşi" ; néanmoins, alors qu'en ce dernier ces procédés apparaissaient sporadiquement, comme déduits de la logique interne du discours musical, dans cette pièce nouvelle ils s'imposeront avec l'intensité d'une loi de construction.

C'est ainsi que le premier cycle du compositeur devient un foyer d'idées et procédés rayonnant généreusement sur tous les cycles suivants. *Translations, Perspectives, Harmonies* ne sont rien d'autre que des cycles complémentaires contribuant à côté du cycle moteur à la configuration d'un univers esthétique unitaire.

Expliquons-le plus largement.

Translations n'est en somme complémentaire que rapporté au cycle précédent, de même que *Perspectives* lui sera à sont tour complémentaire, de même que le cycle „Brâncuşi" est complémentaire par rapport à *Constellation de l'homme*, de même enfin que ce dernier est complémentaire à l'égard d'*Equinoxes*. Bien entendu, il s'agit d'un caractère complémentaire partiel, réduit à un nombre réduit d'aspects, ce qui — sous une forme plus précise — pourrait être exprimé comme suit : chaque complexe d'idéation renferme au stade potentiel des suggestions qui suivront leur cours ascendant jusqu'à ce qu'elles se réaliseront dans le cadre d'un autre cycle.

Le phénomène constitue un incontestable témoignage de la faculté d'accueil de Tiberiu Olah dans la sphère du style, non pas sous l'effet d'influences extérieures mais à la suite des suggestions offertes à sa pensée créatrice par ses propres compositions. Car, en dernière instance, tous ces cycles contribuent de manière égale à cerner sa personnalité, chacun d'eux approfondissant un autre, puis encore un autre des aspects aptes à définir la trajectoire stylistique du créateur.

Translations pour 16 instruments à cordes (1968) situent sur le plan central l'expression reliée au temps : la lente ou très brusque transformation de l'espace sonore en limites conçues strictement. Alors qu'antérieurement, dans *Colonne...* par exemple, les variations étaient intégrées au discours, dans *Translations* elles font déjà preuve d'être indépendantes, autonomes, devenant ainsi en elles-

mêmes un but, une idée génératrice. A la première audition parisienne du morceau on apprécia „le climat concentré, mystérieux, l'écriture abrupte en large tissures continues, interrompues de manière foudroyante, de cette musique entremêlée de silence". Avec ses possibilités d'interprétation (variations dont l'ordre n'est pas indiqué par le compositeur), *Translations* justifient leur titre et donnent à la fois libre cours à un maximum de variété sonore. Chaque nouvelle interprétation en fait un autre ouvrage.

Dans *Translations II*, les bois se superposent — sous la forme d'une couche neuve — au matériau sonore existant. L'idée d'une musique circulaire continue et infinie revêt ainsi la forme d'une translation : le fait de reprendre la substance sonore ne signifie pourtant pas une „reprise" mais l'illustration sonore d'un fragment ressortissant au même arc de cercle de l'oeuvre. Le point de départ ou d'achèvement du discours musical est arbitrairement établi. Les échos des groupes instrumentaux conduisent à la formation d'une musique nouvelle, d'une autre couche dont le nombre de voix est de plus en plus amplifié. Quel en est le résultat ? Une étonnante diversité dans le même contexte, celui-ci étant assuré par l'unicité organique de l'ouvrage-source. C'est encore, à ce niveau, l'une des représentations de l'idée de genèse : une oeuvre naît, chaque fois autre, ayant comme point de départ la même construction primaire, par la force du noyau générateur intermédiaire qui se trouve dans un état de germination évidente dans chaque nouvelle interprétation de la pièce. Tout aléatoire y est exclus. La liberté du chef d'orchestre de choisir l'ordre d'exécution des mouvements se subordonne aux contrastes et à la parenté de ceux-là ; aussi, la logique de la dramaturgie n'a pas à en souffrir étant strictement déterminée dans chacune des variantes interprétatives. *Translations III* approfondit comme un véritable „jeu second" les zones de projection sonore.

En 1969, sur la table de travail du compositeur se trouvait encore un nouveau cycle, s'entrepénétrant à *Translations :* il allait couvrir quatre ans et comprendre cinq pièces : *Perspectives, Sonate pour violoncelle solo, Invocations I, II* et *The Time of Memory*. Il confirme toujours l'unité conceptuelle des oeuvres d'Olah en poursuivant l'exploration de la sonorité d'ensemble, lequelle évolue des coordonnées clairement établies du commencement jusqu'aux zones libres marqués de piliers fixes se succédant à des intervalles temporels pré-établis. Dans *Perspectives* (pour trois groupes de percussion, quatuor à cordes et deux trios d'instruments à vent) la dispersion de la sonorité se réalise par la force centrifuge du système intervallaire, alors que l'amplification de l'espace sonore se doit à la superposition des timbres ou à l'implantation d'une suprastructure rythmique. Car existent ici trois catégories de rythmes : celui qui se déploie sur l'horizontale relevant des groupes instrumentaux, celui qu'est engendré par les sons-pilier et celui où se produisent les changements de timbre. Dans chacun des cas le sens est unique et suit un mouvement progressif.

Quant au rythme intérieur, l'ouvrage comprend trois jointures : une première met en relief seulement le timbre des cordes, des cuivres et des bois qui se superposent par un remplacement réciproque échelonné ; la deuxième est marquée par la présence toujours plus évidente de la percussion en tant que projection des trois entités de timbre ; la dernière rapporte au premier plan les groupes orchestraux dans une sonorité compacte, reprise, puis dispersée, par les trois sections de la percussion.

Les effets de *glissando*, jusqu'au *piatti*, utilisés par le compositeur dans *Espace et rythme*, reparaissent afin d'instaurer une sonorité inédite. Olah étend cet effet au gong ou aux clochettes pastorales installés sur la timbale. Ses recherches dans la sphère des effets sonores l'amènent non seulement à en découvrir de neufs — *pizzicato ronzato* — dans la *Sonate pour violoncelle solo* mais aussi à l'utilisation d'instruments moins usités: clochettes pastorales *(Perspectives)*, flûtes doubles *(Invocations)*, flûte champêtre *(The Time of Memory)*. Le piano sera partiellement préparé et les instruments de l'orchestre entonneront des quarts de ton ; on accède ainsi à des hauteurs indéterminées, au non-tempéré qui n'est pas sans souligner certaine ambiance archaïque quant à l'intonation et au timbre.

Dans *Invocations*, les interférences sonores des flûtes créent une véritable tissure de perpétuations et reprises, en même temps que l'intonation non-tempérée des vents va se projeter sur les cordes par des régularités de rythme et d'intonation ainsi que par des effets d'écho dispersés.

The Time of Memory (composé en 1973 à la mémoire de Nathalie et Sèrge Koussewitzky) a pour object une problématique ardue, admirablement exprimée par le poète Nichita Stănescu : „La mémoire n'a pas de temps. N'importe quel acte de mémoire est profondément atemporel. Arrêt du temps, le hasard est l'objet de la mémoire. La mémoire est un acte du présent".

Pratiquement, *The Time of Memory* engendre un quatrième cycle naissant au confluent avec le cycle précédent et s'interférant à lui. Il comprend *The Time of Memory* et quatre autres oeuvres : *Le temps des cerfs, Harmonies I* (1975), *Harmonies II* (1976) et *Harmonies III* (1977).

La pensée poétique les réunissant consiste dans la confrontation de deux mondes : le passé et le présent, par l'intermédiaire de

deux idées : la transformation du présent en avenir et la réactualisation du passé — sa conjugaison au temps présent.

Pour ce, Tiberiu Olah fait appel à d'autres dichotomies encore, d'ailleurs déjà utilisées précédemment : mouvement — non-mouvement, contradiction dans la complexe technique du traitement des instrument classiques, sonorités évocatrices de flûtes pastorales roumaines, celles-ci favorisant l'introduction et l'entrepénétration du *giusto* et du *rubato,* du tempéré et du non-tempéré, sons réels et sons harmoniques, le tout contribuant à la création des deux univers sonores où l'idée de passé et celle de présent appartiennent en égale mesure à cet acte unique de la mémoire.

Bien qu'élaboré pour de la musique de chambre, *The Time of Memory* manifeste un authentique esprit orchestral, paraissant la réplique sonore des paroles du compositeur : „L'orchestre demeure mon domaine préféré !". L'affirmation ne doit pas être prise dans son sens restreint car le musicien n'ignore pas et ne néglige nullement les autres genres — preuve en est le champ si divers qu'il aborde — mais il réussit à imprimer à tous ses ouvrages une allure, un souffle orchestral en les symphonisant, en exigeant de chaque instrument une part effective et jusqu'au plus haut niveau à la technique contemporaine mise au service de l'expression. C'est en cela qu'il faut trouver l'essence de sa personnalité : la rigueur de sa conception créatrice impose des solutions novatrices, toujours autres, dépasse certains schémas classiques, surmont la tradition et défie l'esprit scholastique ; car cette conception vient des zones lyriques d'un autrefois, de ce permanent humain qu'est l'âme de chacun d'entre nous et trouve en chacun de nous, ses auditeurs, une corde sensible, toujours prête à vibrer à l'ouïe de sa musique. Considérant *The Time of Memory* comme l'un des chefs d'oeuvre de la musique de chambre, une pièce „d'or du répertoire contemporain", Leighton Kerner[7] y fait valoir le dosage de tension. En effet, dans une musique apparamment statique, le compositeur dépose dans ses tréfonds un dynamisme potentiel, il reste dynamique jusqu'à donner l'impression d'un bloc immense et glacé de musique dont l'agitation intérieure n'altère en rien le contour, il répète des motifs et des phrases sans se répéter et met de la couleur jusque dans les zones les plus profondes. Ce qui assure à l'oeuvre son caractère spécifique c'est le sentiment d'atemporel en même temps que de continuité, sans doute facilité par le timbre des archaïques flûtes champêtres dont la mission est, par excellence, de créer une atmosphère méditative, ouverte non pas vers un certain passé, mais vers le PASSÉ, avec les attributs de l'unique plateforme du présent qui est la MÉMOIRE. Pas une mémoire humaine, mais celle de l'humanité entière, la mémoire d'une spiritualité, d'une terre. Le choix lui-même des flûtes champêtres roumaines n'est pas fortuite : il représente la quintessence d'une abstraction folklorique où le timbre reste le seul paramètre capable de suggérer encore une intonation ancestrale.

Tiberiu Olah étend l'écho de son oeuvre au-delà de l'année de sa composition, au-delà du genre de la musique de chambre, en exacerbant sans se lasser la dichotomie temporel-atemporel, la sublimant dans la couleur, dans le timbre. Pour ce faire, il employera la voix humaine *(Le temps des cerfs)* et l'orchestre *(Harmonies I, II* et *III)** Dans *Le temps des cerfs,* écrit sur la demande du choeur „Madrigal", il lance dans le rapport poésie-musique le pont „de l'expression entrevue comme quelque chose de spécifique pour tous les genres artistiques", en ajoutant que „la musique commence là où finit le mot". C'est pourquoi, dans cette véritable „symphonie chorale" (le terme appartient au chef du choeur, Marin Constantin) qu'est *Le temps des cerfs* n'allons-nous pas rencontrer des mots, des paroles, mais rien que le refrein qui, plus même que le rythme giusto ou la mélodie d'essence modale, définit *la colinda* roumaine : *„lerui-ler", „junelui bun".* Ne manquent pas non plus les effets de sifflement, aux sons harmoniques en tant que dernières conséquences du filtrage phonétique, glissandi, fausset, moments d'hétérophonie, de dispersions ou de densités sonores, isorythmies assouplies à la diversité mélodique et harmonique, quartes superposées ou polyrythmie des parties vocales.

En ce qui concerne la forme, il existe de multiples fils qui relient *Le temps des cerfs* et *Translations* car la variante intégrale de ces „refreins pour choeur" consiste dans la superposition des deux parties après que, précédemment, elles avaient été présentées enchaînées.

La direction en est donc de la ligne horizontale à la ligne verticale, d'après les données de la même substance. La dynamique des nuances dessine elle aussi un arc, une voûte où l'*incipit* se détache du silence et le son final s'éteint aussi dans le silence après un maximum d'intensité et de participation vocale. Par là, *Le temps des cerfs* devient le premier ouvrage exclusivement vocal de la création de Tiberiu Olah ; un ouvrage où la genèse, ce moment qui relève du développement, du devenir, qui s'est affirmé tout d'abord dans *Espace et rythme,* se réalise avec les moyens propres au choeur. D'une section de percussion dont le caractère unitaire témoigne aussi d'une multitude de timbres, une

[7] *Solid Gold Chamber Music,* dans *The village voice,* 13 janv. 1973.

* Cette étude, élaborée il y a quelques années, ne regarde pas les dernières oeuvres du compositeur. (N. R.).

ligne ferme se dirige vers la section vocale compacte et également polychromatisée. Transplantés du sol vocal sur celui purement instrumental, les „refreins" ne perdent rien de leur expression. En échange ils vous envoûtent par leurs timbres divers qui s'étalent dans *Harmonies II*, véritable reflet de la symphonie chorale. Malgré tout, quelque chose, quand même, se perd. Le niveau vocal se maintient comme un trait de l'écriture mais le timbre, avec l'inédit de certaines associations chromatiques, ne possède plus cette concentration, cette austère allure d'incantation comme dans *Le temps des cerfs*.

Et parce qu'*Harmonies II* est précédé par une autre oeuvre pour orchestre, *Harmonies I* — point de départ en fait pour un nouveau cycle —, donnons une fois de plus la parole au compositeur : „parmi mes derniers ouvrages, les plus importants je les considère être *The Time of Memory* pour neuf soli et deux autres partitions engendrées par celui-là comme problématique, la symphonie chorale *Le temps des cerfs* et *Harmonies I* pour orchestre. Le dernier ouvrage va initier un nouveau cycle orchestral ou restera une symphonie unique écrite selon une idée de composition consistant dans la superposition de „couches mélodiques", de manière logique, certains éléments se modifiant fort peu, d'autres se modifiant totalement jusqu'à ne plus être reconnaissables" [8].

Harmonies I illustrent une tendance à reconquérir la citation, à lui redonner de la fraîcheur, à découvrir en elle, cachée, la conception des microintervalles modaux. On y trouve tout le sens de l'ouvrage : depuis les sons de l'univers micromodal à la genèse d'une simple mélodie de *colinda* du Maramureș bien enfouie pour notre perception immédiate sous la tissure harmonique et stéréophonique qui accompagne l'exposition. La citation est bien là, mais son illustration, superposée dans le *fugato*, ne la met pas en relief, elle communique seulement le cachet sonore de l'univers micromodal. Ici, dans *Harmonies I*, la citation reçoit le rôle d'agencer le discours, la forme. L'exposition coïncide avec le remaniement de la citation en la développant par des tissures d'apparence classique.

Tout le cycle des *Harmonies*, structuré de manière tripartite, offre des analogies frappantes avec le cycle des *Translations*, tout en étant plus ordonné que celui-ci. Il peut se concentrer au niveau d'une symphonie qui prendra forme probablement de la superposition et enchaînement de ses trois grandes sections.

★

★ ★

Voici en gros l'évolution d'une trajectoire de composition où le talent s'associe de manière heureuse avec le métier, où l'inspiration — libre de toute entrave scholastique — s'épanche en constructions d'une rigoureuse logique intérieure.

Tiberiu Olah se cherche lui-même et se retrouve dans chaque nouvel ouvrage, il trouve toujours des solutions novatrices, mais ne se les impose pas. Il les adapte au contenu qui exige d'être exprimé. Infatigable chercheur d'univers sonores inédits, inépuisable inventeur d'effets ou creuset de solutions architecturales qu'il met au service d'une idée directrice unique, Olah répond, par la musique qu'il signe, à l'incessante question : que signifie d'être compositeur ? Et voilà sa réponse à travers ses propres paroles : „Pour être compositeur, il faut dans une certaine mesure être un explorateur, dans le sens qu'il faut savoir découvrir les facultés du matériau que vous travailliez avec le souci de la sélection et l'intuition".

(en français par Colette Ghimpețeanu)

[8] Olah, Tiberiu : *Originalitatea în muzică*, dans *România literară*, 3.03.1977.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 6, 48 p. București — iunie — 1982

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2.
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex · 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Silvia Grosu-Jelescu : Femeie la pian

I. P. Informația c. 2299

42.416

Prețul lei 15

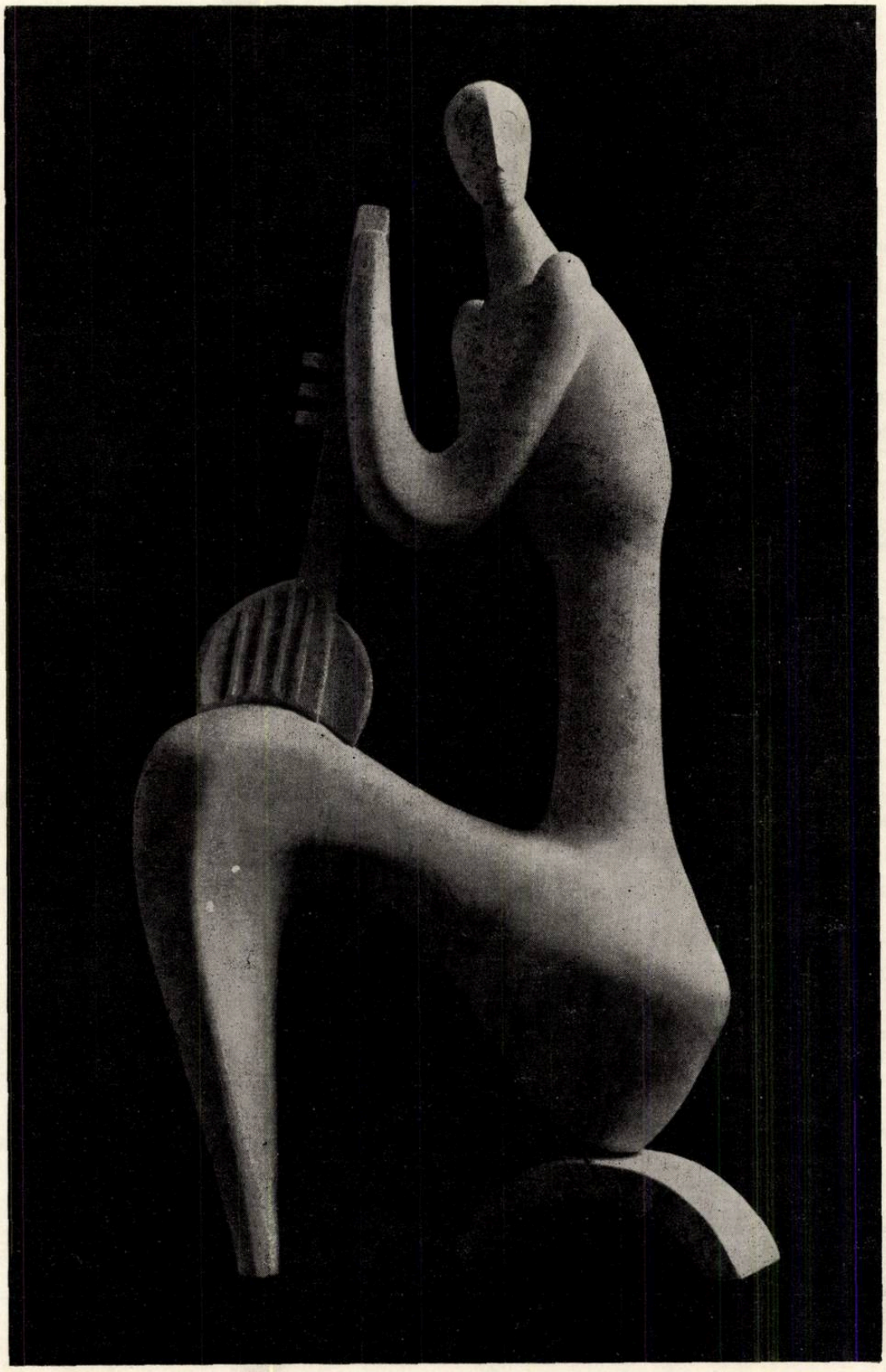
Noutăți electrecord

7

MUZICA

IULIE 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



CUPRINS

VASILE TOMESCU

O nobilă operă de edificare umanistă . . 1

RADU GHECIU

17 ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R. Ani lumină ai muzicii românești contemporane de operă 3

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU

Aspecte ale creației contemporane românești de operă și balet (I) 5

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Nicolae Brînduș în colaborare cu Mihaela Marinescu . . . 12

CREAȚII ROMÂNEȘTI

ANTON DOGARU

Cantata „Suflet de țară" de Theodor Drăgulescu 17

INTERVIURI

GEORGE SBÎRCEA

Pianistul Kjell Baekklund despre muzica în Norvegia 19

MONICA IONIȚĂ

Marcia Siegel, critic de dans din S.U.A. . 21

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Horia Șurianu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Mihaela Marinescu, Carmen Cîrneci, George Manoliu, Cristina Sîrbu, Irina Odăgescu-Tutuianu. Viorel Crețu, Dan Buciu, Șerban Nichifor, Nicolae Brînduș, Eugen Pricope, Michaela Roșu 28

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI

Lucian Meținu (Portrait) 39

SOMMAIRE

VASILE TOMESCU

Une noble oeuvre d'édification humaniste . 1

RADU GHECIU

A l'occasion du 17e anniversaire du IXe Congrès du P.C.R. Années-lumière de la musique roumaine 3

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU

Aspects de la création contemporaine d'opéra et ballet (I) 5

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Nicolae Brînduș, avec la collaboration de Mihaela Marinescu . . 12

OEUVRES ROUMAINES

ANTON DOGARU

„Suflet de țară" (Âme du pays), cantate de Theodor Drăgulescu 17

INTERVIEWS

GEORGE SBÎRCEA

Le pianiste Kjell Baekklung, sur la musique norvégienne 19

MONICA IONIȚĂ

Le critique de danse américain Marcia Siegel 21

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Horia Șurianu, Costin Cazaban, Liviu Dănceanu, Mihaela Marinescu, Carmen Cîrneci, George Manoliu, Cristina Sîrbu, Irina Odăgescu-Tutuianu, Viorel Crețu, Dan Buciu, Șerban Nichifor, Nicolae Brînduș, Eugen Pricope, Michaela Roșu 28

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

FRED POPOVICI

Portrait — Lucian Meținu 39

MUZICA

REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 7 (358) IULIE 1982

O nobilă operă de edificare umanistă

Două proeminente evenimente ale vieții noastre politice și social-culturale desfășurate recent pun în lumină istoria de ieri și de azi a spiritualității naționale și conferă sensuri înălțătoare, deschid drumuri noi dezvoltării creativității românești la confluența cu viitorul. Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 1—2 iunie, marcată de cuvîntarea de importanță capitală rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului, și al doilea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste reprezintă într-adevăr cadrul cel mai larg și totodată exigent în care societatea noastră examinează problemele dezvoltării conștiinței ca factor dinamizator în procesul de transformare revoluționară, de progres multilateral al patriei, așa cum o cere programul partidului. La temelia activității desfășurată de marele forum investit cu responsabilitatea de a aprecia realizările vieții spirituale contemporane și de a fixa obiective superioare în acest domeniu se află ideea expusă de secretarul general al partidului privind relația dintre forțele de producție, care exercită un rol determinat în dezvoltarea societății, și factorul conștiinței ce potențează participarea omului ca ziditor al noii societăți. Analiza de o înaltă principialitate critică și luciditate științifică a fenomenelor complexe proprii dezvoltării conștiinței a scos încă o dată în evidență calitatea specifică democrației noastre socialiste de a fi în același timp reprezentativă și participativă, asigurînd exprimarea opțiunilor maselor largi de producători ai bunurilor materiale și spirituale într-un dialog fecund cu specialiștii, cu cadrele care lucrează în domeniul ideologiei, culturii și artei. Expunerea la Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului și cuvîntul rostit de tovarășul Nicolae Ceaușescu la închiderea lucrărilor celui de al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, salutul adresat participanților la Congres de tovarășa academician dr. inginer Elena Ceaușescu au imprimat dezbaterilor caracterul patriotismului fierbinte și umanismului revoluționar. În aceste documente este subliniată convingerea nestrămutată în virtuțile militante ale culturii și artei pe drumul ascendent al României Socialiste, valoarea acestora în contextul luptei dusă astăzi de toate popoarele lumii pentru triumful păcii și concordiei internaționale, pentru salvgardarea vieții și civilizației pe planeta unde s-a zămislit și continuă să pulseze epopeea umană.

Mai mult ca oricînd actul de cultură și-a văzut confirmată vocația prin excelență politică, socială, o vocație de edificare umanist-patriotică îndeplinind în organismul cetății noastre o funcție vitală și vitalizantă. Cultura și arta nu sînt astăzi la noi podoabe subțiri, rafinate, eventual superflue ale realității, ci componente indispensabile, adevăruri ale vieții, în tot eroismul dăruirilor, mîndria împlinirilor, altruismul eforturilor și convergența aspirațiilor pe care le implică viața în cetatea devenirilor noastre. Am ascultat la Plenară și la Congres nenumărate chemări ale celor care activează în industrie, în agricultură, în școli și în cămine culturale, în unitățile militare, vibrante apeluri spre noi și mai profunde implicații ale oamenilor de cultură și artă în procesul de îmbogățire a orizontului spiritual al maselor. Prețuind împlinirile autentice de pînă acum, participanții la marea dezbatere dedicată înfloririi culturii și artei au formulat exigențe înalte privind valori de creație artistică, de interpretare și exegeză în acest domeniu care să se adreseze generozității de simțire, să înflăcăreze gîndirea, să desăvîrșească modul de comportare umană. Perimetrul inspirației artistice a apărut in lumina opiniilor exprimate nelimitat de larg, de stimulator și totuși evocat cu pregnanță, fără echivoc, cu autenti-

cităţea celor care trăiesc şi făuresc eroismul cotidian, celor care concretizează în fapt trăsăturile nobile ale naţiunii noastre socialiste. Atît de amplă şi de angajantă a fost prezentată de vorbitori tematica susceptibilă să fertilizeze frontul artei încît am avut în faţă mai elocventă ca oricînd imaginea inutilităţii acelei arte care s-ar vrea atemporală, fără reperul gliei şi al contemporaneităţii. Observatori pertinenţi ai impactului noilor creaţii asupra înţelegerii estetice, filosofice a acestora de către oamenii cărora le sînt adresate au relevat problematica complexă, mesajul bogat al multor opere ale compozitorilor noştri, în contrast cu trăsături nesemnificative ale altor lucrări. Ţinînd seama de menirea care defineşte actul însuşi de creaţie în orice domeniu şi astfel şi în cel al artei de a valorifca socialmente investiţia morală şi materială cu care se identifică, participanţii la plenară şi la Congres au insistat asupra necesităţii intensificării dezbaterii problemelor de concepţie şi limbaj, în fond asupra forţei mesajului artistic, proces care se cuvine să reunească în dialog pe profesioniştii şi pe beneficiarii creaţiei, interpretării, exegezei artistice.

În toate aceste probleme cardinale ale culturii şi artei muzica se regăseşte cu importante aspecte pozitive şi cu deziderate care se impun în cel mai înalt grad atenţiei noastre.

★

La 100 de ani de la naşterea lui George Enescu, cultura muzicală românească se afirmă cu o intensitate fără precedent în viaţa spirituală a ţării şi acest lucru înseamnă mult mai mult decît fireasca împlinire prin generaţii a idealului pentru care au militat muzicienii precursori. Vedem aici o expresie a adevărului că singura modalitate de valorificare a potenţialului de creativitate al unei naţiuni este dezvoltarea acesteia pe baza principiilor orînduirii superioare socialiste şi comuniste care îşi află raţiunea de a fi în făurirea unei culturi şi civilizaţii aflată integral în serviciul omului. Înalta misiune pe care evul socialist o atribuie culturii şi artei a fost astfel definită în Expunerea rostită de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Plenara din 1—2 iunie : „Literatura, muzica, arta trebuie să constituie o parte componentă a marilor epopei ale poporului nostru constructor conştient al socialismului şi comunismului, să dea noi dimensiuni şi mare perspectivă poporului nostru". Angajaţi să creeze o muzică pe măsura marilor imperative formulate în documentul amintit, anume o muzică „originală, patriotică şi umanistă... cu un conţinut bogat, care să oglindească munca, viaţa, realizările poporului nostru", compozitorii, interpreţii, teoreticienii artei sunetelor îşi concretizează profunda lor adeziune la programul ideologic al partidului în opere inspirate din nobilul eroism constructiv al contemporanilor, în sprijinirea pasionată a mişcării artistice de masă stimulată de Festivalul naţional „Cîntarea României". Ca şi alte domenii ale creaţiei spirituale, muzica noastră a cunoscut îndeosebi în ultimii 15—17 ani realizări de notorietate, rezultat al climatului fertil în care sînt promovate talentele reprezentînd generaţii, personalităţi, experienţe de viaţă şi artă, direcţii stilistice dintre cele mai diferite. Tuturor acestora le este însă comun, aşa cum a relevat tovarăşul Nicolae Ceauşescu, „izvorul cu apă vie ce izvorăşte din pămîntul udat de sudoarea şi sîngele înaintaşilor ; numai acest izvor este dătător de viaţă şi inspiraţie". Într-adevăr, după modelul prestigios al precursorilor, creatorii muzicii româneşti de astăzi află în realităţile sociale, politice, în viaţa palpitantă a ţării, în tezaurul folcloric naţional inepuizabile resurse de originalitate, întreaga forţă a mesajului pe care îl rostesc cu o voce distinctă în concertul mondial de valori.

Într-un moment în care demersul patetic al artei sonore de a influenţa sensibilitatea oamenilor se confruntă pe multe meridiane cu dileme ce nu-şi pot afla dezlegarea decît prin logica întoarcere la matca unei gîndiri şi exprimări generoase, capabile să cultive eticul elevat şi autenticul estetic, muzica are în România Socialistă deschise larg porţile spre realizarea identităţii sale în conţinut şi limbaj, a măiestriei care asigură recunoaşterea durabilă, perenitatea. „Nu imitaţia, nu uniformizarea — atrage atenţia tovarăşul Nicolae Ceauşescu —, ci diversitatea, redarea specificului propriu al oricărui popor înseamnă adevărata creaţie artistică şi literară". Un examen al împlinirilor muzicii noastre din ultimii ani în lumina exigenţelor publicului, a opiniilor specialiştilor, a premiilor obţinute ne dă dreptul, credem, să relevăm semnificative creaţii de la cîntec la simfonie, concert, cantată, oratoriu, operă, de la studiul şi popularizarea valorilor culturii noastre muzicale de tradiţie multimilenară pînă la interpretarea în sălile de concert şi spectacol, pe platforme industriale a capodoperelor artei româneşti şi universale. Muzica devine tot mai mult un bun al milioanelor de oameni, o dimensiune a vieţii cotidiene, un factor al spiritualităţii contemporane româneşti. În acelaşi timp, tot ce constituie progresul culturii noastre muzicale din ultimii ani evidenţiază, prin contrast, anacronismul unor neîmpliniri existente în frontul creaţiei, interpretării, difuzării, al criticii şi educaţiei muzicale. Ne considerăm angajaţi să militäm cu forţe sporite pentru realizarea unor noi cîntece patriotice vibrante, care să producă în inima oamenilor aceeaşi emoţie ce o transmit melodii ca *Tricolorul* sau *Republică, măreaţă vatră ;* sîntem, chemaţi să înnoim concepţia şi modalităţile de realizare a operei, baletului, operetei inspirate din realităţile epocii socialiste. Îndemnul făcut de secretarul general al partidului în Plenara din

1—2 iunie la îndreptățita legitimare a continuității istorice a românilor pe vatra strămoșească va genera, sîntem siguri, noi pagini inspirate de creație muzicală și muzicologică semnificative pentru autohtonitatea civilizației materiale și spirituale românești. Un alt imperativ se referă la ridicarea pe trepte superioare a intervenției criticii la dezbaterea fenomenului sonor contemporan. În întregul demers privind locul și rolul muzicii în viața spirituală a națiunii căreia aparținem pornim de la această prețioasă indicație cuprinsă în Expunerea la Plenară : „Diversitatea de stiluri, de maniere artistice nu trebuie confundată niciodată cu atitudinea de îngăduință față de concepții sau mentalități străine idealurilor societății noastre socialiste". Se impune intensificarea prezenței valorilor muzicii în procesul educației estetice, îndeosebi în cadrul școlii de cultură generală, acolo unde este decisivă formarea muzicalității publicului larg, însușirea de către tinerele generații a tezaurului creației muzicale cu conținut patriotic. Considerăm că Uniunea compozitorilor și celelalte instituții muzicale trebuie să facă mai mult pentru difuzarea în mod organizat și sistematic a valorilor autentice în rîndul auditorilor, prin realizarea în întreprinderi, pe platforme industriale, în unități agricole a unor întîlniri, dezbateri, audiții cu participarea compozitorilor, interpreților, pedagogilor, criticilor, acțiuni care să devină edificatoare pentru tendințele estetice și de limbaj proprii diferitelor genuri muzicale. Trebuie, de asemenea, să facem totul pentru a depăși neajunsurile care persistă în activitatea de propagare a muzicii naționale în viața artistică de peste hotare astfel încît aceasta să-și poată îndeplini rolul înalt de mesagere ale spiritualității românești, ale politicii de pace și colaborare promovată de partidul și statul nostru.

Încredințat că dezbaterile stimulate de Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 1—2 iunie și de cel de al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste precum și documentele adoptate deschid oamenilor de muzică orizonturi noi, canalizînd energiile, promovînd talentele, orientînd eforturile în spiritul cerințelor majore ale operei de edificare a societății noastre socialiste multilateral dezvoltate propun ca aceste principii, idei, îndemnuri, cerințe să se afle în mod activ și susținut la temelia întregii noastre activități, generînd analize aprofundate, acțiuni la nivelul instituției noastre și al fiecărui creator de muzică în parte, pe măsura destinului de azi și de mîine al culturii României Socialiste.

Vasile TOMESCU

17 ani de la Congresul al IX-lea al P.C.R.

Ani — lumină ai muzicii românești

Încărcați de semnificații, de înfăptuiri uriașe, sînt pentru întreg poporul nostru cei 17 ani — un timp atît de scurt în perspectiva istoriei ! — petrecuți de la Congresul al IX-lea al P.C.R., congresul afirmării depline a energiilor creatoare sub semnul viziunii consecvent revoluționare, care a condus România pe o nouă treaptă, calitativ superioară, în toate domeniile existenței materiale și spirituale ! Parte integrantă a vastului proces de înnoire spirituală, Muzica poate medita asupra propriului ei demers din această perioadă înregistrînd cu legitime satisfacții dar și cu o neabătută exigență, deopotrivă marile realizări ca și răspunderile mereu sporite care îi revin în vastul proces educațional desfășurat la dimensiunea întregii națiuni.

De la Congresul al IX-lea și pînă la recentele documente — între care cu o excepțională valoare teoretic-ordonatoare se înscrie expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie 1982 — o inflexibilă consecvență, întemeiată pe profunda cunoaștere a relației dialectice dintre baza materială a societății și dezvoltarea conștiinței sociale, a vieții spirituale, caracterizează politica Partidului în domeniul artei și culturii. Cu inflexibilă consecvență, Partidul și secretarul său general au afirmat funcția modelatoare a artei și culturii în procesul de formare a omului nou, cu înflăcărare au răsunat apelurile adresate tuturor oamenilor de cultură, de a participa cu întreaga lor putere de creație la edificarea dimensiunii spi-

rituale a socialismului. Cu profunda convingere că aceasta este — astăzi ca și în trecut — menirea ei istorică, breasla muzicienilor — compozitori, interpreți, muzicologi — nu poate să nu răspundă la vibranta chemare care, într-o inspirată metaforă, a fost rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu la plenara din 1—2 iunie : *„Trebuie să se bea apă numai din izvorul cu apă vie ce izvorăște din pămîntul udat de sudoarea și sîngele înaintașilor ; numai acest izvor este dătător de viață și inspirație. Nu trebuie să se alerge și să se bea apă din ulcioarele cu apă stătută și în care se toarnă și picături din otrava concepțiilor retrograde și cosmopolite prin care se urmărește să adoarmă conștiința patriotică, revoluționară a creatorilor, a maselor populare și a poporului. Creația literar-artistică din țara noastră trebuie să fie originală, patriotică și umanistă. Numai așa va răspunde cerințelor poporului și totodată va contribui la îmbogățirea culturii și artei universale. Nu imitația, nu uniformizarea, ci diversitatea, redarea specificului propriu al fiecărui popor înseamnă adevărata creație artistică și literară"*.

În domeniul artei și culturii, unul dintre meritele istorice ale perioadei inaugurată de Congresul al IX-lea este acela de a fi instaurat un climat de creație și dezbateri care a dus la combaterea dogmatismului, a pozițiilor exclusiviste, și prin aceasta, într-un cadru de rodnică emulație, la o mai generoasă unire a tuturor forțelor muzicii românești.

În fapt, am participat în acești 17 ani la o dezvoltare necunoscută în trecut a muzicii românești, atît în dinamica creației cît și în realitatea concretă a vieții muzicale : de la revalorificarea tezaurului muzical al trecutului pînă la aportul celor mai tinere generații de muzicieni, de la accentele dinamizatoare ale cîntecelor revoluționare pînă la țesăturile subtile ale armoniilor camerale, spațiul sonor al țării s-a îmbogățit cu semnele multiple ale celor mai nuanțate trăiri spirituale. Oare nu în acești ani au ieșit din tăcere cîntecele lui Ciprian Porumbescu pentru a deveni, în armătura unor texte purtînd însemnele revoluționare ale contemporaneității, imnuri ale României socialiste ? Oare nu în acești ani s-a desăvîrșit, prin strădania atîtor muzicieni și muzicologi, cunoașterea operei lui George Enescu ? Și nu în acești ani am asistat la dezvoltarea fără precedent a forțelor componistice în toate genurile muzicale, a capacităților și calității interpretative pe întreg teritoriul țării ?

Fenomenul profund al democratizării culturii, definitoriu pentru toată această perioadă din istoria României, se reflectă cu pregnanță și în domeniul muzicii. Uriașa participare de masă la Festivalul Național „Cîntarea României" a cuprins toate domeniile artei și culturii și este profund semnificativ faptul că inclusiv în genuri de mare profesionalitate cum ar fi muzica de cameră sau spectacolul liric, artiștii amatori înscriu adeseori realizări notabile. La rîndul lor, artiștii și instituțiile profesioniste marchează de la o ediție la alta a Festivalului, creșterea vizibilă a nivelului calitativ ; politica partidului și a statului, de dezvoltare armonioasă a întregii țări își găsește o originală, firească reflectare și în dinamica valorilor a cărei tendință vizibilă este atenuarea și, în anumite situații, evidenta anulare a diferențelor dintre Capitală — în care într-adevăr sînt concentrate forțe de prim rang — și ceea ce numeam altă dată „provincia" ; dispariția „spiritului provincial" în artă este unul dintre semnele certe de creștere organică, sănătoasă, a culturii românești. Dar este tot atît de cert că resortul dezvoltărilor viitoare stă tot în luciditatea cu care muzicienii vor ști să-și evalueze împlinirile față de exigențele sporite pe care le crează tocmai dinamica democratizării culturii. Nivelul mereu mai ridicat al cunoștințelor, multiplicitatea solicitărilor culturale pe care le creiază societatea contemporană îi aduc compozitorului, interpretului și comentatorului de muzică obligația de a se judeca mereu autoexigent ; este prima — și cea mai sigură — chezășie a răspunsului valabil pe care oamenii muzicii sînt chemați să-l dea spiritului mereu viu al Congresului al IX-lea al Partidului, atît de expresiv reflectat în cuvintele rostite de secretarul general al Partidului la încheierea celui de al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste : *„Trebuie să facem astfel încît activitatea literar-artistică să oglindească cu putere viața, munca și năzuințele poporului nostru, să contribuie la cultivarea nobilelor sentimente de dreptate socială și națională, de muncă, de omenie, la formarea omului nou, cu o înaltă conștiință revoluționară, patriotică, hotărît să învingă orice greutăți, să meargă ferm înainte spre societatea comunistă, visul de aur al omenirii !"*

Radu GHECIU

Aspecte ale creației contemporane românești de operă și balet (I)

Dr. Grigore CONSTANTINESCU

În istoria de aproape patru secole a teatrului muzical, istorie care însumează o serie de experiențe și acumulări succesive, apariția diverselor genuri și subgenuri corespunde unei complexe acțiuni de transformare și prefacere a limbajului artistic, avînd ca principiu dinamic, în esență, un continuu dialog al creatorilor cu publicul, în cea mai largă accepțiune. Indiferent de epoca supusă observației, modul în care acest receptor reacționează reprezintă și calea prin care se verifică practic capacitatea operei de artă de a acționa, de a transmite idei, de a propune opțiuni originale și viziuni înnoitoare în dezbaterea fenomenului social istoric respectiv. Mai mult ca oricare altă formă artistică, genurile legate de teatrul muzical sînt supuse acestei continue prefaceri prin interdependența între verificarea faptului existent și perspectiva devenirii lui în viitor, căci ele nu pot trăi în afara dialogului, ci depind de acesta. „Opera — remarca Gheorghe Dumitrescu (Revista „Muzica" nr. 6, 1976) — a fost una dintre cele mai importante forme muzicale care a reprezentat aspirațiile oamenilor spre progres, spre frumos și spre bine. În toate țările, opera națională s-a bucurat de un înalt prestigiu, fiind unul din punctele de referință pentru cultura acelui popor." Or, dialog înseamnă, pe de o parte propunerea de către creator a unei anumite poziții adoptate în fața realității și, pe de altă parte, acceptarea nuanțată a creației de către cel căruia îi este adresată. În acest schimb de valori, acțiunea de influențare se dovedește reciprocă, păstrînd urme adînci ale dezbaterii respective. Neîndoios, pentru a merge mai departe, creatorul are nevoie ca rezultatul muncii sale să-și găsească ecoul dorit în public. În același timp, urmărind producția artistică, acest public este chemat să o judece, deci să-i accepte sau nu ideile. În momentul în care reacționează astfel — și este cazul tuturor sau majorității operelor de artă valoroase — acest public devine la rîndul său obiect al transformărilor, își îmbogățește experiența de viață, primește o viziune mai largă asupra existenței, ideilor epocii și perspectivei sociale.

O sumară retrospectivă asupra perioadei ce precede unitatea istorică la care dorim să ne referim — ultimii 15 ani de creație componistică românească — indică o succesiune de evenimente artistice ce se înscriu pe o coordonată ascendentă a afirmărilor, totodată manifestînd pregnant ideea de angajare a creatorilor într-un dialog educațional formativ cu publicul nostru contemporan. Mărturie stau atît creațiile romanticilor, prin care se depășește treptat nivelul unor necesare experințe de maturizare, cît și cele mai semnificative lucrări ale secolului XX, constituite într-un mare capitol al intrării componisticii românești în circuitul larg al valorilor artei europene.

În ansamblu însă, putem aprecia că teatrul muzical românesc se afla, înaintea deceniilor ce marchează cultura socialistă, purtător al principalelor trăsături definitorii, trasînd drumuri ce vor îngădui compozitorilor să-și îndrepte atenția nu spre începuturi — deja depășite —, ci spre dezvoltarea unor date existente, cu funcționalitate formativă educativă estetică și etică clar exprimată.

Cultura socialistă a pus, din primii ani ai „evului aprins", mari probleme de responsabilitate politică, artistică și ideologică creatorilor, în toate domeniile de gîndire și producție a bunurilor spirituale. Faptul că actul creator a fost corelat cu rostul său de formare a omului contemporan a constituit un puternic stimul și pentru muzicieni, nu numai în direcția abordării problematicii, în cea a adresării unei sfere cît mai largi de ascultători ci și în felul în care întregul ansamblu al genurilor muzicale își află o rezolvare matură.

De ce teatrul muzical are un marcat avantaj în acest dialog, în comparație cu alte genuri ? Poate că în complexitatea alcătuirii sale — indiferent dacă este vorba de operă sau balet — în cooperarea mai multor elemente expresive din care numai o parte sînt muzicale, există acest avantaj, de multe ori socotit pe nedrept întîlnire artificială de componente expresive. Or, tocmai suma artistică rezultată din prezența literaturii — sub forma libretului —,

a plasticii — sub forma montării scenice, a interpretării (vocale, coregrafice, actoricești) — oferă creatorului principal, compozitorul, condițiile precizării obiectivelor sale estetice și, implicit, etice, pe care le poartă rezultatul final al muncii depuse. Urmărind cum se manifestă această acțiune în muzica românească, nu încercăm decît să subliniem că, deși intrată relativ tîrziu în ansamblul valorilor universale, ea parcurge același itinerar, respectă aceleași legități de manifestare și evoluție.

Opera și baletul, reunind tocmai acele trăsături specifice despre care am amintit, ocupă aici un loc însemnat, prin potențialul artistic și ideologic de care dispun, prin audiența de care se bucură în general toate formele de teatru ce-și susțin existența în nemijlocita legătură cu publicul. Această importanță este de altfel recunoscută și de factorii care au răspuns de bunul mers al culturii muzicale, fapt materializat prin apariția unei vaste rețele de teatre muzicale, teatre lirice și opere subvenționate de stat, ansambluri coregrafice. Astfel, condiția esențială, cerută de creator, spațiul necesar unui dialog eficient, care să nu fie limitat doar la cîteva centre culturale, a determinat și o creștere direct proporțională a producției destinate teatrului. Dar, bineînțeles, nu de creșterea numerică este vorba, deși și aceasta are ponderea ei în configurația unei epoci. Problematica ce stă în fața unui compozitor, care alege modalitățile teatrului muzical, este cea de natură să-i impulsioneze inspirația, să-i mobilizeze responsabilitatea pentru obținerea unor rezultate ce se înscriu în complexa dinamică a unei culturi în ascensiune, avînd ca scop principal și unic formarea omului și prin mijloacele specifice artei. De altfel, nivelul atins de teatrul muzical contemporan dovedește deplina înțelegere a comandamentelor sociale ale epocii. Este ceea ce fiecare compozitor și-a concretizat în scrierile sale, mărturisind înțelegerea necesităților obiective ale acestei perioade. Iată spre pildă o asemenea mărturie, relevantă pentru un creator care a dat în teatrul muzical cîteva realizări notabile — Doru Popovici. Cele spuse de el, privitor la operă, își păstrează semnificația, prin extindere, și la celelalte genuri de care ne ocupăm : „Nici o epocă istorică — scrie Doru Popovici în volumul *Muzica românească contemporană* (ed. Albatros, 1970) — nu a fost atît de dinamică și deci de fecundă pentru genul complex și sensibil al operei, cum este cea actuală și îndeosebi actualitatea noastră socialistă, cea mai efervescentă în privința îndreptării destinului uman spre civilizație, spre descătușarea morală și intelectuală — domeniul tradițional și mereu nou al operei. Nu este desigur ușor să transpui aceste prefaceri ale realităților sociale, în valori lirico-dramatice, să aduci pe scenă impetuozitatea vieții, imagini ale procesului prin care persoana umană, națiunile, lumea se schimbă, își afirmă virtuțile creatoare." Iar în ce privește genul baletului, același compozitor adaugă : „Ținem să evidențiem că baletul nostru ne oferă, în ciuda tinereții sale, o amplă imagine a României de ieri și de azi, realizată prin nenumărate viziuni componistice, dar unitare prin coloritul folcloric pe care-l conțin, indiferent de faptul că uneori el este foarte pregnant, alteori foarte transfigurat."

Trebuie spus, de la bun început că, în ceea ce privește creația lirico-dramatică, școala românească se situează printre cele care aduc o contribuție valorică importantă în contemporaneitate. Chiar dacă integrarea în evenimentul vieții muzicale internaționale este mai dificilă (reținem printre prezențele mai recente doar cîteva titluri — *Hamlet* de Pascal Bentoiu la Marsilia (1972), *Premiul Nobel nu va fi acordat* (Kassel 1971), *Orestia II* la Avignon (1979) și *Rituelle Handlung ohne Gegenstand* la Kassel (1971) de Aurel Stroe — totuși prin intermediul înregistrărilor pe bandă, a discurilor, a unor audiții ocazionale sau participării la concursuri de creație (P. Bentoiu, Liana Alexandra) realizările noastre au ajuns să fie prețuite, cel puțin principial. Pentru cei care au avut prilejul de a se apropia de unele partituri, evidența valorii lor este de netăgăduit. Abordarea unei investigații vizînd elucidarea celor mai interesante tendințe înnoitoare ale operei românești de azi este complexă și solicită explicitarea tuturor aspectelor legate de tematică, limbaj, mijloace de comunicare. Vom încerca să surprindem o parte din cele mai actuale — poate și neliniștite — ipostaze ale acestui întreg reprezentat de teatrul muzical contemporan.

Desprinzînd ideea de diversitate, aflată în corelație dialectică cu cea a unității de concepție, creația contemporană în teatrul muzical se înfățișează într-un complex ansamblu ce poate oglindi o epocă. Dacă diversității îi aparțin viziunile personale asupra tematicii, în schimb mijloacele de expresie utilizate, apelarea în mai mare sau mai mică măsură la sursa de inspirație folclorică (și aceasta integrată în nivelul actual al dialogului național-universal), modalitățile specifice de edificare a dramaturgiei pot fi privite sub aspectul unei evidente unități, aceste elemente constitutive — corelate cu scopul principal al creării unui teatru românesc purtător al idealurilor epocii — promovînd spiritul culturii naționale, educînd omul în lumina principiilor directoare ale filosofiei și concepției despre lume care animă societatea contemporană socialistă.

În sprijinul ilustrării ideii de unitate a teatrului muzical românesc, primul argument îl constituie tematica. Deși diversă ca amplasare ideologică, această tematică se arată unitară în desfășurarea ideilor pe un vast plan, care cuprinde aproape toate sferele de manifestare

a spiritului național. În mare, am putea astfel schița ca structură a tematicii cîteva domenii principale : teatrul muzical inspirat de istoria neamului, aducînd în fața spectatorului aspecte ale luptei pentru libertate, dusă de popor de-a lungul veacurilor ; teatrul muzical inspirat de istoria contemporană, reliefînd potențialul politico-ideologic al „deceniilor incandescente" ce corespund ridicării clasei muncitoare și victoriilor comuniștilor în contemporaneitate ; teatrul muzical evocînd ambianța socială a României în diferite etape ale evoluției sale sociale și culturale ; teatrul muzical inspirat de mari valori ale literaturii originale și universale, purtător al unora dintre cele mai semnificative opțiuni filosofice privitoare la propria noastră concepție despre existență ; teatrul muzical destinat valorificării, prin mijloacele metaforei și ale basmului, a ideilor despre morală și condiția umană. În această succintă caracterizare a unor categorii principale — care nu epuizează opțiunile tematice posibile și necesare contextului creației noastre lirice și coregrafice actuale — se pot încadra majoritatea creațiilor românești contemporane, vizînd de fapt o singură direcție, formativă, prezentă ca atare, intenționat, în concepțiile personale ale compozitorilor și dramaturgilor noștri.

Persistă însă o seamă de aspecte nesatisfăcătoare în aceste genuri de largă audiență, prima dintre deficiențele asupra cărora trebuie meditat îndelung fiind tocmai opțiunea tematică și modul realizării artistice a acestei opțiuni. Lucrările de actualitate, oglindind sensibil epoca, sînt extrem de puține și, trebuie recunoscut, nu întotdeauna din cele mai valoroase. Publicul așteaptă, de la abordarea unei tematici de strictă actualitate, reflectarea preocupărilor, frămîntărilor specifice timpului în care trăiește, răspunsurile posibile la marile întrebări de conștiință, de acțiune, ale contemporaneității. Realizările ce se consemnează pînă în prezent nu au dovedit o suficientă forță de atracție asupra publicului, apărînd adesea mai puțin convingătoare decît abordarea unor orizonturi tematice similare în genul simfonic, vocal-simfonic sau cameral. Este o problemă de perspectivă care trebuie analizată de fiecare creator în parte tocmai pornind de la situația actuală.

Neîndoios, teatrul muzical care pornește în tematică, de la sugestiile istoriei ocupă un loc principal, fapt explicabil prin bogăția ideilor ce le transmite pe de o parte, prin potențialul educativ și modul în care răspund artiștii la comandamentele sociale ale epocii, ale afirmării naționale, pe de altă parte. „Genul operei istorice — spunea Gheorghe Dumitrescu în articolul citat — a fost, poate — și nu întîmplător — cel mai cultivat de compozitorii noștri, ei creind opere cu subiecte de istorie națională, lucrări ce constituie file din Marea Epopee națională a istoriei neamului nostru." Regăsim în această sferă tematică numeroase trăsături ale romantismului școlilor naționale. Dar, să precizăm cu acest prilej, privitor la ultimele decenii, compozitorii manifestă o atitudine mai sigură în selectarea evenimentelor, reflex al orizontului artistic și filosofic deschis de contemporaneitate. De aici rezultă ponderea cu care sînt reliefate unele sau altele din aspectele concludente ale unei epoci istorice alese ca subiect, tendința realizată uneori de a transforma evocarea în expunere a unei noi viziuni, contemporane, asupra semnificațiilor faptelor. În cazul celor mai realizate dintre lucrări, acesta este însuși drumul parcurs de compozitor pentru „încărcarea" operei sale scenice cu valori simbolice, oglindind o concepție filosofică nouă, determinînd implicit reacții și atitudini noi din partea publicului. Cu unele ezitări, inegalități, inerente perioadei de acumulare a experienței artistice necesare (proces continuu care nu trebuie abandonat de compozitor în drumul afirmării sale), majoritatea lucrărilor muzical-scenice bazate pe tematică istorică — create în ultimele trei decenii — au tins spre asimilarea acestor principii de educare moral politică, cerută de actualitate. Tendința în sine nu trebuie însă considerată ca rezolvare a acestui aspect primordial, în direcția căruia sînt încă necesare multe și susținute eforturi. O problemă decurgînd direct din orientarea tematică și avînd implicații importante în creație este concepția asupra libretului. Nu numai exigența scăzută privind opțiunile literare, dar însuși lucrul de amănunt asupra textului a vădit adesea o insuficientă pătrundere a sensurilor și virtuților expresive ale argumentului inspirator. Rezultă de aici soluții neconvingătoare ale unor opere sau balete, cu reflexe și în structura dramaturgică, în tehnica arhitectonicii proprii genului, în procesul unei firești înnoiri a limbajului. Păstrarea unor asemenea aspecte nemulțumitoare pînă în prezent arată că încă nu s-au stabilit relații solide între literați, dramaturgi și compozitori, că rezolvarea unor librete de către muzicieni este doar uneori mulțumitoare iar apelul la condeie mai puțin valoroase și care nu au studiat genul respectiv nu este de natură să îmbunătățească situația.

Opera în a cărei evoluție constatasem deja prealabile experiențe în tematica istorică are o pondere calitativă — și cantitativă — remarcabilă, ocupînd constant centrul atenției compozitorilor noștri. Cu unele excepții am putea spune că muzicienii au reușit, în răstimpul celei de a doua jumătăți a secolului XX, să ofere o versiune, în operă, a istoriei neamului, din cele mai vechi timpuri și pînă la mijlocul veacului nostru. Sînt binevenite în această privință observațiile compozitorului Gheorghe Dumitrescu, muzician care și-a închinat o mare parte a muncii sale scenei muzicale, adesea

pornind de la argumentul istoric. El expunea, cu cîțiva ani în urmă (Rev. *Muzica*, nr. 6—1976) rodul propriilor experiențe în această direcție : „Cred că genul cel mai propriu care se potrivește operelor istorice este cel de *dramă populară muzicală* pentru că în afară de eroii principali individuali, poporul este marele personaj, marele erou care joacă un rol hotărîtor în dramaturgia operei. Desfășurarea acțiunii trebuie să aibă loc într-un cadru de frescă social-politică și spirituală, relevînd procese și frămîntări de conștiință capabile să pună în lumină idei semnificative, simboluri și o gîndire înalt-filozofică. Desfășurarea amplă și complexă a acțiunii trebuie să pătrundă adînc în esența fenomenului românesc printr-o ancorare în prezent și prin perspectiva viitorului.

Întregul conținut al libretului, precum de altfel și cel al muzicii trebuie să-și tragă seva din viața și spiritualitatea poporului român, spiritualitatea formată de-a lungul mileniilor istotriei noastre și care ne-a susținut în lupta necurmată pentru păstrarea ființei naționale, a limbii și obiceiurilor noastre.

În alcătuirea libretelor trebuie făcut apel la istoria vie, la faptele semnificative din trecut și la clocotul vieții care animă astăzi patria noastră, ferm convinși că o cultură a unei națiuni nu poate fi universală decît în măsura în care reprezintă sufletul, viața și spiritualitatea acelui popor. În alcătuirea libretelor de operă cu caracter istoric național, sîntem pentru folosirea documentului istoric, fără însă a copia realitatea, păstrînd spiritul epocii, corelația între evenimente și oameni în contextul general al istoriei universale. Documentul singur nu poate genera artă fără contribuția creatoare, fantezia și personalitatea autorului care are libertatea de a interpreta evenimentele, de a aduce unele elemente de ficțiune necesare dramaturgiei și reliefării simbolurilor. Libretele nu trebuie să se transforme în reportaj istoric ; înaltele idei social-politice-patriotice-filozofice trebuind să fie expuse nu teoretic, didactic ci să reiasă veridic din mersul complex al acțiunii. Ele trebuie să reprezinte viața și spiritualitatea poporului sub multiplele ei aspecte. Nu contrafaceri epigonice, pseudo-livrești, pseudo-moderniste, pseudo-estetizante, pseudo-simbolice și devitalizate. Este nevoie de o reînnoire permanentă, totuși rămînînd aceeași, fără a plăti tribut modelor ; modernizarea adevărată făcîndu-se în favoarea conținutului, a reflectării adevărului."

Asemenea concepții se oglindesc exemplar în partiturile compozitorului citat, în epopeile dramatic-muzicale ale lui Gheorghe Dumitrescu reliefîndu-se asumarea responsabilității de a aduce în fața publicului evenimente semnificative din cele mai îndepărtate timpuri ale istoriei neamului. Viziunea sa asupra strămoșilor se conturează în modul analizării vocației pentru pace a oamenilor de pe plaiurile carpatice, așa cum se prezintă interpretarea unui străvechi mit în *Orfeu* (libretul compozitorului, partitură încheiată în 1977, primă audiție de concert în 1980) ; în aceeași sferă tematică se înscrie și lumea antică a dacilor, în *Decebal* (premiera în 1969, libretul aparținînd compozitorului), dovedind totodată înțelegerea angrenării personalității istorice în lupta dusă de întreaga comunitate pe care o reprezintă. Reușita lucrării este însă și rezultatul unor experiențe prealabile, din care se detașează cu forță, actuală prin mesaj, opera portret *Ion Vodă cel Cumplit* (1956), continuîndu-se astfel ideea de reliefare a conflictului istoric în care trăsăturile principale ale eroismului și sacrificiului sese îmbină cu cele ale luptei întregului popor împotriva cotropitorilor și, totodată, împotriva contradicțiilor sociale pe plan național. Amintim, din creația de inspirație istorică a aceluiași compozitor și alte două lucrări ale sale, prima dedicată unui domnitor erou, *Vlad Țepeș* (prima audiție de concert în 1975, libretul aparținînd compozitorului), cea de a doua dînd un puternic relief istorico-filosofic unei legende medievale românești, *Meșterul Manole* (premiera în 1980, libretul aparținînd compozitorului), aici artistul aducînd în prim plan vocația mesajului umanist al artei neamului.

Unor perioade istorice învecinate acestor lucrări le-au fost dedicate și alte partituri ale compozitorilor români contemporani, pe care tematic le amintim pentru a demonstra constanta preocupare pentru aspecte variate ale acestei sfere de idei. Reținem operele *Regele Istros* de Iulius Szarvady (premiera în 1976, libretul de Sebastian Popescu și C. Ghinea), *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu (premiera în 1973, libretul de Elena Cernei) sau partitura dedicată unirii românilor sub Mihai Vodă Viteazul, *Noapteacea mai lungă* de Doru Popovici (primă audiție de concert în 1978, libretul de Dan Mutașcu).

Între operele scrise în ultimele două decenii regăsim cîteva partituri care evocă diferite aspecte ale „cronicii Moldovei", reliefînd personalitatea complexă a lui Ștefan cel Mare. După drama muzicală *Apus de soare* de Mansi Barberis (premiera în 1967, libretul de George Teodorescu după Barbu Ștefănescu Delavrancea), un alt compozitor, Teodor Bratu, evocînd tinerețea domnitorului moldovean, subliniază în *Stejarul din Borzești* (premiera în 1969, libretul aparținînd compozitorului) eroismul acestei personalități privite ca figură reprezentativă a destinelor țării, în dialog cu destinele epocii. Din generoasele sugestii ale unei alte perioade frămîntate, cea a secolului al XIX-lea, desprindem mai multe lucrări în genul liric, fapt ce aparține și existenței unor mari momente aniversare în răstimpul pe care îl consemnăm. Este vorba de opere de mari

dimensiuni, de tipul spectacolului tradiţional, cum sînt opera portret *Bălcescu* (premiera în 1974, libretul de Val Săndulescu) sau *Dragoste şi jertfă* (premiera în 1977, libretul de Dan Tărchilă). În ambele opere, atît compozitorul Cornel Trăilescu cît şi libretiştii au urmărit să schiţeze imagini sugestive ale momentelor revoluţionare din mijlocul veacului trecut sau a războiului pentru Independenţă, tinzînd spre o sinteză a principalelor idealuri progresiste — lupta pentru dreptate, libertate şi unire a tuturor românilor —, obţinînd în ansamblul dramaturgiei o lărgire a orizontului problematicii naţionale, completînd astfel perspectiva pe care o avem astăzi asupra evenimentelor cu noi argumente în favoarea patriotismului marilor noştri înaintaşi. Din aceeaşi sferă tematică fac parte şi lucrări muzical-scenice de mai mici dimensiuni, vizînd luminarea idealurilor unei epoci şi modul nostru de a le înţelege şi prelua. Au fost create astfel frescele lirico-dramatitce *Vremuri de vitejie* (premiera în 1977) şi *Din anii Unirii* (premiera în 1979) de Teodor Bratu, autor şi al suportului literar alcătuit din diferite surse tematitce, precum şi opera baladă *Poveste de război* de Emil Lerescu (premiera în 1981, libretul bazîndu-se pe poemul *Peneş Curcanul* de Vasile Alecsandri). În ceea ce priveşte genul baletului, nu putem reţine decît o singură partitură mai recentă, poemul-coregrafic *Bătălia cu facle* de Irina Odăgescu Ţuţuianu (audiţie de concert în 1978, argumentul inspirator fiind reprezentat de tabloul omonim al lui Th. Aman), ceea ce este desigur puţin faţă de ceea ce se realizase într-o etapă anterioară (baletele *Haiducii* de Hilda Jerea-1956, *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac 1964). Ambianţa specifică epocilor consemnate pledează pentru o mai amplă preluare a fondului ideatic, deschizînd posibile drumuri în baletul românesc, neepuizate anterior de alţi compozitori.

Prima jumătate a secolului XX, deci o perioadă istorică în care confruntările poartă amprenta unei deveniri cu consecinţe social politice pe care creatorii şi publicul le cunosc mai temeinic, are şi în teatrul muzical de azi o reprezentare interesantă. Era şi firesc, dacă ţinem seama, pe de o parte, de acuitatea conflictelor şi de necesitatea dezbaterii unor idei şi probleme de cuprinzătoare reprezentare, iar pe de altă parte de acumularea unor valoroase experienţe de creaţie. Atitudinea antirăzboinică se întîlneşte aici cu protestul împotriva exploatării, cu afirmarea valorilor naţionale şi deschiderea orizontului politic ideologic al intrării în istorie a proletariatului, care începe să scrie noua istorie a poporului român. Indiferent de modul abordării, o asemenea tematică atrage după sine o mai complexă tratare a subiectelor, o mai pertinentă situare în epocă, deoarece avem de-a face cu opinii şi atitudini ce trebuie să trezească în sensibilitatea spectatorului reacţia firească a militantismului. Gradul de pătrundere al conflictului de idei diferă de la o lucrare la alta — fapt constatat şi pentru creaţiile deja afirmate în deceniile anterioare — însă nu se poate vorbi de dezangajare faţă de procesul supus dezbaterii sociale. Ambianţa conflagraţiei mondiale de la începutul secolului nostru îşi află ilustrarea în portretul eroic al luptătoarei Ecaterina Teodoroiu, evocată în opera omonimă a lui Emil Lerescu (premiera în 1971, libretul de Nicolae Tăutu) dar şi în viziunea poemului coregrafic antirăzboinic *Nunta* de Doru Popovici (audiţie de concert 1973, libretul de Hero Lupescu). Deceniilor următoare le aparţine o suită de lucrări muzical-scenice în care se impune pregnant problematica afirmării proletariatului, lupta pentru dreptate şi libertate în condiţiile ascensiunii reacţiunii. Atmosfera luptei în condiţiile crizei economice şi ascuţirii contradicţiilor apare ca subiect principal al destinului eroilor baletului *Văpaia* de Mircea Chiriac (premiera în 1974, libret de Constantin Cîrjan), reliefînd potenţialul dramatic al unui asemenea subiect în lucrări coregrafice de amploare. În continuare, perioada ce precede actul revoluţionar de la 23 August se impune ca un moment semnificativ în orizontul tematic al operelor de profil istoric, aşa cum se poate observa în descrierea destinului unor luptători comunişti în condiţiile ilegalităţii — opera *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu (premiera în 1975, libretul de compozitor în colaborare cu Ecaterina Lazăr) —, precum şi în acuta confruntare conflictuală a două lumi opuse, cea a exploatatorilor şi fasciştilor, pe de o parte, cea a comuniştilor pe de altă parte, în *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici (premiera în 1976, libretul de Victor Bîrlădeanu). Constatăm, pentru aceeaşi perioadă istorică, învecinată cu contemporaneitatea ultimelor decenii, şi prezenţa a două creaţii destinate spectacolului coregrafic. Prima, montajul muzical-scenic *Chemarea,* pe muzică din filmele lui Tiberiu Olah (premiera în 1974, libretul de Klaus Kessler), reprezintă o modalitate de abordare cu mijloace expresive precumpănitor simbolice, cea de a doua, baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu (premiera în 1972, libretul de Alecu Popovici), acordînd planul principal naraţiunii — care descrie acţiunea eroică a actului de la 23 August şi reconstrucţia ţării din anii următori — unor personaje clar conturate ca reprezentante ale tinerei generaţii ce se ridică. În ce priveşte această lucrare, ea demonstrează că, deocamdată, prin spectacolul coregrafic tematica contemporană este mai lesnicios abordată. Mijloacele alegoriei, ale dansului şi pantomimei permit parcă o mai liberă apropiere de realitatea imediată, chiar dacă unele soluţii rămîn la nivelul descrierii sau anecdoticii cu mai mică semnificaţie. Consemnîndu-le remarcăm că, tematic, baletul se află în acest moment într-o situaţie mai bună decît opera, unde nu putem reţine decît o singură lucrare,

Trepte ale istoriei de Mihai Moldovan, (audiție de concert în 1975), partitură care propune o frescă ce cuprinde cîteva momente semnificative ale istoriei neamului, pînă în zilele noastre. Dintre lucrările coregrafice care, fără a fi neapărat istorice, își argumentează prin subiect apartenența la o anume orientare tematică apropiată acestei sfere, amintim *Elanuri* de Sergiu Sarchizov (premiera în 1975) precum și fantezia umoristic-coregrafică *Marinarul visător* (premiera în 1972, libretul de Nicolae Itu) și spectacolul coregrafic *Orele mării* (premiera în 1979, libretul de Mireille Savopol și compozitor) de Laurențiu Profeta. Considerăm că, în domeniul lirico-dramatic, creația contemporană poate aduce încă multe contribuții interesante, atît privind actualitatea, cît și trecutul istoric. Din aceste preocupări s-au ivit pînă acum creații viabile, durabile. Numeroase opusuri au adus contribuții notabile la cunoașterea istoriei patriei, a spiritualității românești. Dar rămîn încă locuri libere, teme neexplorate, sînt perioade istorice care au fost abordate superficial și asupra cărora se poate reveni printr-o cunoaștere mai adîncă. După cum, subliniem încă o dată, actualitatea complexă, dinamică, munca și trăirile atît de diverse, realist-patetice, lucid-eroice ale contemporanilor noștri, constructori ai socialismului, pot oferi — și trebuie să se vadă aceasta mai pregnant în creația artistică — motive generoase de inspirație.

Capacitatea de evocare a unei ambianțe, de conturare a acelor trăsături ce restituie ansamblul unei personalități privite prin optica artistului contemporan, deci oferind publicului concluzii ce se bazează pe criteriul judecății de valoare, face ca teatrul muzical să aibă un mare fond de disponibilități inspiratoare pornind fie de la crearea portretelor unor personaje ilustre ale culturii, fie de la gîndirea unor versiuni scenico-muzicale bazate pe argumentul unor importante opere literare, de mare semnificație estetică, morală și filosofică. Aici, drumurile tematice se întrepătrund, într-o sinteză complexă, de permanentă actualitate. Perioada la care ne referim oferă și ea, în acest sens — și din perspectiva celei de a doua jumătăți a secolului XX — un bogat spectru de idei și valorificare a lor prin intermediul muzicii, opera păstrîndu-și, față de balet, întîietatea, tocmai datorită multiplelor mijloace de care dispune. Un filon tematic prezent în continuare în muzica de scenă este poezia eminesciană. Ea apare fie sub forma unei ample evocări simbolice a artistului, în opera *Poesis / Geniu pustiu* de Gheorghe Dumitrescu (premiera în 1977, libretul compozitorului), fie în metafora filosofică a operei pantomimă *Logodna* de Nicolae Brînduș, după poemul *Strigoii* (prezentare de concert în 1975). Dar, literatura originală, cu un potențial de idei care a fost mereu în atenția muzicienilor români, apare în acest răstimp deosebit de interesant abordată, uneori continuînd drumuri deschise de predecesori, alteori propunînd noi orizonturi. În cunoașterea teatrului lui I. L. Caragiale și transpunerea sa muzicală, după Drăgoi, Zirra și Paul Constantinescu, alți compozitori continuă să-și caute subiecte de inspirație. Pentru Matei Socor, opera comică *Conu Leonida* nu este doar apropierea de o tematică de tip caragialesc, ci și o experiență inedită de preluare integrală a textului original, regîndit în parametrii unei muzicalități latente (premiera în 1979, textul lui Caragiale) ; în aceeași sferă tematică se înscrie și alegerea, pentru o lucrare lirică, a comediei *D'ale carnavalului*, realizată de Emil Lerescu (audiție de concert în 1982, libretul după piesa de teatru). Cu aspecte variate de interpretare a sugestiilor textului inspirator, decurgînd de aici și o nuanțată varietate tematică, se desprind și alte partituri destinate teatrului muzical izvorîte din literatura dramatică originală. Reținem în acest sens, din creațiile corespunzînd acestei perioade, opera *Trei generații* de Sergiu Sarchizov (premiera în 1981, libretul de compozitor în colaborare cu autorul piesei) după lucrarea teatrală a Luciei Demetrius, apoi opera lirică *Steaua fără nume* de Emil Lerescu, după piesa cu același nume de Mihail Sebastian (audiție a unor fragmente în concert, 1980, libret după piesă, adaptat de compozitor), misterul păgîn *Zamolxe* de Liviu Glodeanu (premiera în 1973, libretul de compozitor) inspirat de poemul dramatic al lui Lucian Blaga sau *Iona* de Anatol Vieru (audiție de concert în 1976 libretul de compozitor) după tragedia cu același nume de Marin Sorescu. Literatura străină este de asemenea abordată în variate viziuni componistice, unele marcînd reușite notabile. Este mai ales cazul celor două lucrări ale lui Pascal Bentoiu — opera *Jertfirea Iphigeniei* (prima audiție în 1968, libretul de Alexandru Pop și Pascal Bentoiu) inspirată de tragedia lui Euripide (distinsă cu Premiul Italia) și tragedia lirică Hamlet (premieră 1972, Marsilia, 1973, București, libretul de compozitor) după tragedia shakespeareană (premiul „Guido Valcarenghi" — Italia), de operele lui Aurel Stroe *Pacea* după Aristofan și *Orestia II/Purtătoarele de prinoase* (audiție de concert în 1978, libretul de compozitor), după tragedia lui Eschil. Mai adăugăm și o lucrare lirică semnată de Mansi Barberis, *Domnița din depărtări* (premiera în 1976, libretul de compozitoare), inspirată de piesa cu același nume de Edmond Rostand, precum și comedia muzicală *Secretul lui Don Giovani* de Cornel Țăranu (premiera în 1970, libretul de Ilie Balea), după Deak Tamas. În relația muzică-literatură, cu implicații interesante spre semnificația filosofică a unor idei inspiratoare, se înscriu și opere de o factură mai liberă a concepției, cum ar fi *De Ptolemaeo* de Aurel Stroe, pe un text poetic al lui Nichita Stănescu (înregistrare radio...) și *Aceasta nu va primi premiul*

Nobel (premiera în 1971, libretul de Paul Sterian), *Ulisse* de Liviu Glodeanu (premiera în 1973, libretul de compozitor, după Homer), *Aripile cresc din pămînt* de Liviu Ionescu (înregistrare 1974 ; libretul de Eugen Frunză).

Fondul artei folclorice se dovedește, în continuare, generos în inspirarea muzicienilor noștri din tematica populară. Un anumit subiect, cu ipostaze variate ca modalitate de interpretare, pare să se impună cu prioritate — balada „Miorița". Întîlnim astfel lucrări izvodite dintr-o directă preluare a baladei, cum ar fi baletul-oratoriu *Miorița* de Gheorghe Dumitrescu (premiera în 1981, libretul de compozitor) sau baletul *Miorița* de Carmen Petra Basacopol (premiera în 1981, libretul de O. Danovschi). Implicații mioritice regăsim însă și în alte partituri, fie prin citarea muzicală a baladei (opera *Bălcescu* de Cornel Trăilescu), fie prin edificarea unei muzici ce se orientează ca factură ideatică spre același fond tematic — opera balet *Model mioritic* de Corneliu Dan Georgescu (premiera în 1975). Învecinări cu modalități ale artei populare, cu sugestii provenind din diferite straturi ale tradiției folclorice, mai pot fi identificate și în partiturile coregrafice ale lui Tudor Jarda — *Luceafărul de ziuă* (premiera în 1969, libretul de Isidor Rîpă și Iosif Căpuceanu) — sau Aurel Stroe — *Rituelle Handlung ohne Gegestand.*

Un domeniu aparte, deși numărul creațiilor respective este încă relativ restrîns, opera pentru copii continuă să suscite interesul compozitorilor, îndeplinind un important rol de formare a publicului tînăr, prin intermediul unor subiecte și a unor soluții muzicale de largă accesibilitate, în care factorul rezonanței morale are un loc aparte. Universul acesta al copilăriei este evocat în ipostaze stilistice foarte variate, toate lucrările convergînd însă spre o pătrunzătoare înțelegere a sensurilor poetice și expresive. Deși nu putem consemna în acest domeniu tematic o creație numeroasă, totuși, prin cele cîteva partituri ivite în acest răstimp se poate argumenta prezența preocupărilor muzicienilor noștri și, în perspectivă, se poate aprecia că genul își va găsi în continuare adepți. Literatura originală și-a aflat astfel cîteva transpuneri, de la opera comică pentru copii *Punguța cu doi bani* de Teodor Bratu (premiera în 1971, libretul compozitorului), inspirată de povestirea lui Ion Creangă, la opera pentru copii *Cartea cu „Apolodor"* de Ștefan Niculescu (premiera în 1975), după lucrarea omonimă a lui Gellu Naum sau comedia muzicală *Poveste de dragoste* de Sabin Pautza (premiera 1981, libretul de Adrian Munțiu). Li se adaugă și două partituri ce preiau teme din literatura universală, teme binecunoscute copiilor și semnificative prin valoarea morală a narațiunii, opera *Crăiasa zăpezilor* de Liana Alexandra (audiție de concert în 1980, libretul de compozitoare), după basmul cu același nume de Andersen, și *Micul Prinț* de Mihai Moldovan (lucrare nereprezentată, libretul de compozitor), partitură inspirată din povestirea lui A. de Saint Exupery, titluri destul de puține — să remarcăm absența baletului — pentru acest domeniu ale cărui valențe educative sînt departe de a se fi epuizat.

Din trecerea în revistă a tematicii prezente în literatura teatrului muzical contemporan, se desprinde neîndoios necesitatea unei armonioase interrelații între diversitatea surselor inspiratoare și unitatea obiectivelor propuse de compozitori și libretiști, în scopul creării unui vast front de idei ce pot răspunde pozitiv contemporaneității prin viziuni în care concepțiile fundamentale pornesc de la rolul artei în societatea socialistă și de la recunoașterea eficienței genurilor muzical scenice în procesul de formare al omului de azi. Profund angajată, militantă în sensul cel mai nobil, arta lirică și coregrafică poate și trebuie să urce spre nivele superioare de realizare. Tematica epocii noastre este extrem de bogată, generoasă, la temele luptei pentru libertate și dreptate duse de poporul nostru, adăugîndu-se ideea păcii și conviețuirii armonioase pe planeta noastră, marile sentimente ale omului dintotdeauna, transformările societății, ale gîndirii științifice, și tehnice, prezența omului în centrul universului, rolul și locul său ca creator conștient al propriei sale istorii.

În realizarea unor asemenea obiective, măiestria compozitorului este criteriul primordial, de aici decurgînd cunoașterea temeinică a capodoperelor genului, a legilor specifice teatrului muzical, de la cele privind dinamica dramaturgiei și pînă la cele legate de tehnica reprezentării scenice. O abordare superficială — sau lipsită de baza informațională — a acestor genuri conduce adesea, fapt constatat și în unele dintre creațiile mai recente, la o mînuire neadecvată a mijloacelor specifice, la păstrarea unor efecte uzate sau utilizarea neîndemînatică a vocilor, orchestrei. Gîndind o partitură pentru posibilitățile unui anume colectiv interpretativ, reflectînd asupra condițiilor practice de realizare, compozitorii vor mări șansele de impact ale creațiilor lor cu marele public, deziderat de principiu al artei contemporane.

Cenacluri

Cenaclul din 17.V. a.c. a fost dedicat unei triple aniversări, a compozitorilor Diamandi Gheciu la împlinirea a 90 de ani (n. 20.IV.1882), Stelian Dinu la împlinirea a 70 de ani (n. 12.IV.1912) și Florin Comișel la împlinirea a 60 de ani (n. 10.IV.1922). Acțiunea corespunde intenției de a se marca în cadrul breslei momentele importante din viața și creația compozitorilor noștri de frunte. Bogata și fructuoasa activitate depusă în slujba muzicii românești de către compozitorul Diamandi Gheciu a fost comentată de către compozitorul Mircea Chiriac. Din creația sa au fost audiate liedurile *Bună dimineața* și *Dacă te întorci* din ciclul *Iarba timpului*, pe versuri de Mariana Dumitrescu și partea întîia a *Simfoniei „Eliberării"*. Compozitorul Dumitru D. Botez a subliniat contribuția deosebită a celorlalți doi sărbătoriți, în domeniul muzicii corale și patriotice. Din creația compozitorului Stelian Dinu s-au prezentat piesele corale : *Patrie, credința mea, Două cîntece lirice românești, Hai, lui, lui, 1 Mai* și *Comandantul suprem*. Creația lui Florin Comișel a fost ilustrată în domeniul muzicii corale de lucrările : *Liberi azi trăim* și *Incandescență*, iar în domeniul muzicii de operetă de duetul „Să fii om de omenie" din *Răspîntia* și de Uvertura, corul și aria „Tinerețea mea" din *Soarele Londrei*.

Cenaclul din 3.V. a.c. s-a desfășurat sub semnul tinereții, avînd ca temă „Viața și năzuințele tineretului oglindite în creația corală românească". După cuvîntul de deschidere rostit de Laurențiu Profeta, Vasile Donose a prezentat referatul „Cîntecul tineretului român, mesaj de pace și prietenie". Concertul de muzică corală care a urmat a fost precedat de audierea pe bandă a lucrării : *Celui ce în fruntea țării e o rază"* compusă de Radu Paladi pe versurile lui Nicolae Dragoș. În programul concertului au figurat lucrări din creația corală românească clasică și contemporană : UTC-iștii de azi, comuniștii de mîine de Temistocle Popa (v. Mihai Dumbravă). *Un partid avem și o țară* de Adalbert Winkler (v. Constantin Cîrjan), *Joc și vis* de Valentin Gruescu (v. Alexandru Andrițoiu), *Frumoase zile de tinerețe* de Nicolae Oancea (v. I.N. Soricu), *Zorii secerătorilor* de Alfred Mendelsohn (versuri populare), *Aceasta e țara străbună* de Laurențiu Profeta (v. Dumitru Trancă), *Solie de pace* de Iovan Miclea (v. Pantelimon Popescu), *Cor din opereta „Sunetul muzicii"* de Rodgers — interpretate de Corul de cameră feminin „Juventus Carmen" dirijat de Valentin Gruescu (la pian Dorel Dorneanu) ; *Lilioară* de Vinicius Grefiens (v. Ion Brad), *Ecoul patriei* de Anton Dogaru (v. Al. Andrițoiu), *Laudă femeii române* de Radu Paladi (v. Ion Meițoiu), *Printre ramuri de arini* de Liviu Rusu (v. Vasile Huțan), *În Pădure* de Ciprian Porumbescu, *Cîntăm libertatea* de D.G. Kiriac (v. George Coșbuc), *Numele patriei* de Irina Odăgescu (v. Vasile Nicolescu) — interpretate de Corul bărbătesc al Școlii militare de muzică dirijat de Ioan Golcea. În încheiere, corurile reunite au cîntat lucrările *Anii marii iubiri* de Radu Paladi (v. Adrian Păunescu) și *UTC-iștii* de Radu Șerban (v. Gheorghe Vîlcu). Întregul program s-a bucurat de un viu interes din partea publicului prezent.

M. M.

CLUJ-NAPOCA

Cenaclul din 12 aprilie a.c. a avut ca subiect comunicarea folcloristului Iosif Herțea — „Un caz particular de mesaj social în semiologia muzicii populare (1907)". ● Sonatina nr. 1 pentru violă și contrabas de Gabriel Jodál a constituit obiectul cenaclului din 27 aprilie a.c. Și-au dat concursul Alexandru Iosif Thurzó și Petru Kinda, ambii de la Filarmonica din Oradea. ● La simpozionul de muzicologie din cadrul Festivalului muzicii culte „Bihor'82" (Oradea), Filiala din Cluj-Napoca a fost reprezentată prin comunicarea „Modalități de apropiere a repertoriului coral destinat copiilor de problemele limbajului muzical contemporan", semnată de Dan Voiculescu.

N. B.

TIMIȘOARA

La 7 aprilie 1982 a avut loc la sediul filialei Uniunii compozitorilor un simpozion *Tiberiu Brediceanu*. Invitat a fost muzicologul Enea Borza, conferențiar la conservatorul „Gh. Dima" din Cluj-Napoca. ● La 8 aprilie a.c. a avut loc la Biblioteca județeană Timiș un medalion *Iacob Mureșianu* (125 de ani de la naștere) a cărui expunere teoretică urmată de exemplificări a fost susținută de către același conferențiar. ● La 9 mai 1982 a avut loc un concert educativ cu tema : „Istoria patriei și sentimentul pa-

triotic reflectate în muzică" în colaborare cu Filarmonica „Banatul". Pianist și comentator: Enea Borza. ● La 15 mai 1982, la invitația Comitetului județean de cultură și educație socialistă din Arad, Filiala Uniunii compozitorilor Timișoara a participat la dezbaterile ce au avut loc cu ocazia constituirii cenaclului muzicienilor arădeni. Compozitorul Nicolae Brînzeu a fost ales în funcția de președinte al cenaclului arădean iar compozitorul Teodor Cacioara a fost desemnat responsabil pentru probleme de creație. ● La 17 mai 1982 compozitorul Nicolae Boboc și-a ținut cea de a treia comunicare la secția de artă a Bibliotecii jud. Timiș în ciclul „Ce ne spune muzica".

Ion CRIȘAN

PLOIEȘTI

Recentele întîlniri de lucru ale Cenaclului muzical „Paul Constantinescu" din Ploiești, înființat cu 5 ani în urmă, au evidențiat o serie de rezultate îmbucurătoare.

Colaborînd strîns cu membri ai Uniunii compozitorilor și Cenaclurilor literare din județ, muzicienii prahoveni au realizat valoroase lucrări muzicale: cîntece patriotice, revoluționare, piese simfonice și de cameră, muzică pentru balet, cîntece de muzică ușoară etc., care, prin conținutul și mesajul lor, se înscriu în coordonatele majore ale epocii noastre, în prețioasele chemări adresate creatorilor de frumos de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului.

Transformările social-politice ce au avut loc în anii luminoși ai socialismului, munca avîntată a poporului pentru înflorirea continuă a țării, dragostea față de partid și de patrie, și-au găsit răsunet în cîntecele: „Cît de frumoasă-i viața", versuri C. Tipa și Ed. Ardan și „Crește-n inimi bucuria", versuri populare, muzica Florin Comișel, „Laudă", versuri Anton Tănăsescu, și „De-aș umbla în lumea-ntreagă" versuri populare, muzica George Petrescu, „Partidului", muzica Huba Bertalan, „Țara mea", versuri populare, „Partidul părinte", „Cîntare României înălțăm", muzica Gh. Neagu, „Partid, cîrmaci fără odihnă" și „Liber în veci" versuri N. Dumitrescu, muzica Leonida Brezeanu, „Cinstire muncii comuniste", muzica Fiorela Tica, „Cîntec pentru țară", versuri Mihai Ispirescu", muzica Eugen Bleoțiu, „Aici ne este țara", versuri Anton Tănăsescu, muzica Mircea Vasilescu ș.a.; frumusețile Prahovei — străveche vatră de istorie și cultură românească — ca și oamenii săi harnici, au inspirat cîntecele: Suita corală pentru cor mixt a cappella (Drag mi-e plaiul prahovean", „Prahovă ce curgi la vale", „Am să vin la tine-acasă", de Florin Comișel, „Care floare-i mai frumoasă", de Eugen Roșca, „Hora noastră", de Huba Bertalan, „Cei trei brazi de la Sinaia" de Eugen Bleoțiu ș.a. După o riguroasă selecție, lucrările au fost publicate în culegerile: „Oamenilor, cîntecele noastre", „Flori din Prahova" și „Mîndră floare-i Prahova", vol. II, culegeri ce fac parte din cunoscuta colecție „Tezaur prahovean" editată de Comitetul județean de cultură și educație socialistă, prin Centrul județean de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă.

Remarcăm două prestigioase creații din domeniul liric, scrise de talentatul compozitor Florin Comișel: „Drumu-i lung, povestea-i scurtă", operetă în două acte pe libretul scriitorului Cezar Țipa, prezentată în premieră absolută de colectivul Teatrului popular din Slănic-Prahova (regia Toni Buiacici), conducerea muzicală Leonida Brezeanu (secretarul Cenaclului muzical) și „Trebuie să mă-nsor", operetă în două părți, pe libretul semnat de Sandu Anastasescu (conducerea muzicală Horia Andreescu, regia artistică Toni Buicacici) în interpretarea colectivului de operetă al Casei de cultră a sindicatelor din Ploiești, ambele lucrări fiind distinse cu premil I, titlul de laureat și medalia de aur, la etapa finală a Festivalului național „Cîntarea României" (ediția 1979—1981).

Apreciind eforturile și calitatea muncii membrilor cenaclului, Consiliul Culturii și Educației Socialiste a acordat Cenaclului Diploma Festivalului național „Cîntarea României" și următoarele premii de creație: premiul II compozitorilor: George Petrescu, pentru lucrările „Cvartet de suflători", „Vouă, tinerilor" piesă pentru cvartet de coarde și „Columnele lui August" — poem pentru orchestră simfonică și Dumitru Moțatu, pentru fantezia coregrafică „Începuturi", iar muzicienii Gheorghe Neagu, Huba Bertalan și Leonida Brezeanu au primit premiile III și IV pentru „Cîntece patriotice și revoluționare", și respectiv, pentru ciclul „Piese pentru pian".

Stimulați de aprecierile Consiliului Culturii și Educației Socialiste și Comisiei centrale de concurs, membrii cenaclului au pornit, în actuala ediție a Festivalului național „Cîntarea României" și mai hotărîți în muncă.

În stadiu de tipărire se află noua culegere de cîntece patriotice și revoluționare „Cinstire acestui timp", în care sînt cuprinse peste 20 de piese, ca și o plachetă cu cîntece pentru pace (pentru tineret și copii).

O altă direcție în care s-au afirmat membrii Cenaclului prahovean a fost aceea a sprijinirii efective, calificată și eficientă, a formațiilor artistice de amatori din județ. Muzicienii Gheorghe Neagu, Huba Bertalan, Eugen Bleoțiu, Fiorela Tica, Horațiu Alexandrescu, Eugen Roșca, Claudiu Rotaru ș.a. au fost repartizați la începutul ediției 1979—1981 a Festivalului național „Cîntarea României" să răspundă direct de formații artistice ce activau pe mari platforme industriale. (C.P. Brazi, Întreprinderea „1 Mai") și la instituțiile de cultură din Ploiești și județ. Alt grup de membri a fost solicitat în acțiuni sistematice de îndrumare sau în jurii de selecționare. Pe această linie, etapa finală a ediției 1979—1981 a Festivalui național „Cîntarea României" a constituit pentru cea mai mare parte din membrii Cenaclului muzical prahovean multe momente de reală satisfacție. Astfel, prof. Tica Fiorela, dirijor al corului de la C.P. Brazi, a fost distinsă cu premiul I și medalia de aur, prof. Florin Faur, dirijorul formațiilor corale de la Casa de cultură a sindicatelor a

primit 3 premii I și 3 medalii de aur ; Gheorghe Neagu — un premiu I și un premiu II pentru formația corală a Liceului „Mihai Viteazul" din Ploiești, Huba Bertalan, dirijorul corului Întreprinderii „1 Mai" premiul III, medalia de bronz, Horațiu Alexandrescu, dirijorul formației corale de la Vălenii de Munte — premiul II și medalia de argint, iar dirijorii celor două operete, Horia Andreescu și Leonida Brezeanu, premiul I, titlul de laureat și medalia de aur.

O modalitate care a stimulat efectiv activitatea generală a membrilor cenaclului, a fost invitarea unor personalități de seamă ale vieții noastre muzicale ,care, odată la circa 2—3 luni, la ședințele de lucru ale cenaclului, au susținut teme ce au contribuit la lărgirea orizontului nostru de cunoaștere în domeniile complexe ale artei muzicii. Asemenea forme și teme de lucru sînt înscrise și în planul de activitate pe anul 1982. Iată cîteva : „Creația de operă a compozitorului Gheorghe Dumitrescu" — prezintă muzicologul Petre Codreanu și compozitorul Doru Popovici ; „Virtuțile educative ale cîntecului patriotic și revoluționar" (întîlnire cu muzicologul Petre Brâncuși și compozitorul Mircea Neagu) ; „Tendințe noi în creația simfonică și de cameră", prezintă compozitorul Ștefan Niculescu, „Cercetări de folclor ale lui Dimitrie Cantemir și actualitatea acestora", întîlnire cu etnomuzicologul Emilia Comișel ; „Probleme actuale ale creației muzicii ușoare", dezbatere condusă de compozitorul Laurențiu Profeta etc.

Alexandru **BĂDULESCU**

Între 6 și 14 mai a.c. a avut loc la Iași „Festivalul muzicii românești" aflat la cea de a VII-a ediție. Au participat : muzicologul N. Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor din R.S.R., compozitorii și muzicologii Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Eugen Pricope, Petre Codreanu, Titus Moisescu. ● La 8 mai a.c. la Focșani a avut loc Festivalul artelor „Miorița", ediția a I-a cu participarea ca președinte de juriu a compozitorului N. Coman. ● Între 13—14 mai a.c. la Foșcani a avut loc o întîlnire cu dirijorii formațiilor corale de amatori din județul Vrancea cu participarea compozitorilor Laurențiu Profeta, Mircea Neagu și Ștefan Andronic ● Între 14—16 mai a.c. la Sfîntu Gheorghe — județul Covasna, tov. Csire Iosif a participat la îndrumarea orchestrelor de fanfară pentru participarea în ediția a IV-a a Festivalului Național „Cîntarea României". ● La 21 mai a.c. în București, la casa de cultură „Mihai Eminescu" a avut loc festivitatea de constituire a formației corale „Luceafărul" sub îndrumarea profesoarei Valeria Nica. Au participat reprezentanții Uniunii compozitorilor de la secția de muzică corală. ● Între 21—23 mai a.c. la Timișoara a avut loc simpoziomul „Vocația de pace a muzicii românești și universale". Au luat parte Laurențiu Profeta, Luminița Vartolomei, Irina Odăgescu, Corneliu Cezar, Mircea Neagu. ● La 26 mai a.c. la Concursul de atestare pentru prezentatori discotecă organizat de Ministerul Turismului pentru anul 1982 a participat compozitoarea Camelia Dăscălescu. ● Între 28—30 mai a.c. în Constanța a avut loc Festivalul-concurs de muzică populară și ușoară. Președinte al juriului : compozitorul Constantin Arvinte. ● La 29 mai a.c. la Pitești a avut loc „Concertul generațiilor" ediția a II-a organizat în cinstea zilei internaționale a copilului, cu participarea compozitorului Laurențiu Profeta. ● Între 29—30 mai a.c., la Casa de cultură din Carei a avut loc Festivalul interjudețean de muzică ușoară și folk „Steaua Sătmarului" cu participarea compozitorului Aurel Giroveanu — care a luat parte și la întîlnirea cu instructorii formațiilor de muzică ușoară din județ. ● La 31 mai a.c. a început jurizarea creațiilor prezentate la concursul dedicat construcției socialiste și păcii — la cele 3 secțiuni — muzică corală, coruri și cîntece pentru copii, muzică ușoară. ● În juriile Concursului de interpretare corală „Copiii României cîntă pacea" au participat următorii compozitori : Vasile Nicolescu la Galați, Brăila (7—10 V), București, sectoarele V—VI și Giurgiu (15—16 V), Botoșani — Suceava (21—25 V) ; Alexandru Velehorschi și Valentin Petculescu la Timișoara, Arad (7—9 V), Deva — Alba Iulia (13—19 V), Focșani — Buzău (21—23 V) ; Dan Buciu și Anton Dogaru la Vîlcea — Argeș (8—9 V), Cluj — Oradea (15—16 V) ; Tulcea (22—23 V) ; Ioan Alexandrescu și Ioan Șerfezi la Sf. Gheorghe — Covasna (8—10 V), Gorj — Dolj (13—19 V), Tîrgoviște — Ploiești (21—24 V), Zalău — Cluj-Napoca (28—31 V).

Angela Vodă

Noi lucrări la birourile de secție

La Biroul secției de operă și balet a fost prezentată lucrarea : *Zîna zorilor* de Nicolae Brânzeu, operă în 3 acte, pentru copii, pe un libret de Lucian Emandi.

La Biroul secției de muzică simfonică și de cameră au fost prezentate lucrările : *Sarmis* — suită simfonică de Liviu Comes, *Sonata nr. 5 — pentru pian* de Marcella Constantinescu, *Elogium* — pentru trompetă și pian de Violeta Dinescu, *Mișcare simfonică* de Saviana Diamandi, *Dixtuor* pentru instrumente de suflat de Leib Nachman, *Concert pentru flaut și orchestră de coarde* de Grigore Nica, *Evocări* — pentru violoncel solo de Faul Rogojină.

Noi lucrări intrate în biblioteca de împrumut a Uniunii compozitorilor

Vasile Filip — *Privelişti botoşănene*, suită simfonică (2, 2, 2, 2, ; 4, 2, 3 ; timp., tamb. picc. ptti., vibr., sil., corzi) ;

— *6 tablouri simfonice (2, 2, 2, 2 ;* 4, 3, 3, ; timp., tamb. picc., ptti., vibr. ; corzi) ;

— *Concertino pentru vioară și orchestră* (1, 1, 2, 2 ; 4, 2, 2, ; tamb. picc., ptti., ptto., timp ; corzi) ;

— *Poem pentru vioară și orchestră* (1, 2, 2, 2 ; 4, 1 ; timp., tamb. picc., vibr., arpa ; corzi) ;

— *Moto perpetuo* (2, 2, 2, 4 ; timp., ptto., tamb. picc. ; corzi).

Cristian Misievici — *Orele patriei*, cantată pentru cor și orchestră, pe versuri de Nichita Stănescu (2, 2, 2, 2 ; 4, 2 ,2 ; pian, cel. ; *perc I :* 3 T-Tom, 3 timp., 2 ptti sosp., T-Tam ; *perc. II. :* T-Tom, camp, tub. ; *perc. III :* legno, sonagli ; corzi.

Anatol Vieru — *Praznicul calicilor*, operă într-un act după piesa cu același titlu de Mihail Sorbul, pentru soliști, cor și orchestră (2 fl. ; corn, trp., trb., tu- *perc. :* maracas bongos, ptto sosp., gr. c., frusta, t-bloks, rag., ptto grave, tamburino, tamb. mil., T-Tam, camp., simantra, glock., claves, hi-hat, buhai, guiro, vent, crot., sognalli, vibr., castagnete, bl. chi., campanelli, campana, timp., sil., chitara chitara bassa, orga (electr.) ; violoncel).

M. M.

Participări românești la manifestări internaționale

Între 4 și 9 aprilie 1982, la „Zilele muzicale Leningrădene" au participat din partea Uniuni compozitorilor Sergiu Sarchizov, Mircea Chiriac, Daniela Caraman-Fotea.

Compozitorul Richard Bartzer a efectuat o vizită de documentare în R.D.G. în perioada 6—11 aprilie.

Compozitorul Liviu Comes a participat ca delegat al Uniunii compozitorilor la lucrările Congresului federal al muzicienilor cehoslovaci, între 27—30 aprilie.

Între 1—7 mai, la lucrările pregătitoare pentru elaborarea Istoriei mondiale a muzicii, care au avut loc la Budapesta, au luat parte muzicologii Octavian Lazăr Cosma și Gheorghe Firca.

La Festivalul muzicii românești de la Iași au participat, între 7 și 12 mai, compozitorul Rainer Hrasky și muzicoloaga Ingeborg Ahllin din R. D. Germană și muzicoloaga sovietică Manana Ahmiteli.

Oaspeți de peste hotare

La Festivalul „Timișoara muzicală" a participat, între 26 mai și 3 iunie, compozitorul Detlev Kobela din R. D. Germană.

În zilele de 19—29 mai a fost oaspetele nostru compozitorul englez Michael Watkins, al cărui Concert pentru violină a fost interpretat la Filarmonica „George Enescu" în zilele de 27 și 28 V. Compozitorul s-a interesat îndeosebi de creația tinerilor compozitori români audiind numeroase lucrări, în intenția de a organiza un concert de muzică camerală românească la Londra.

Sanda Nenoiu

Noutăți Electrecord

Printre realizările din ultimul timp ale Casei Electrecord se numără — la loc de frunte — un disc dedicat, din întîmplare sau nu, tinerilor : protagonista Mihaela Martin interpretează Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră în re minor opus 44 de Max Bruch și Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră în re minor, opus 22 Henyk Wieniawsky, acompaniată de Cristian Mandeal la pupitrul Orchestrei Filarmonice din Cluj-Napoca. Deținătoare a unui palmares de distincții internaționale cu totul impresionant, între care premiul II la Concursul „Ceaikovski" — Moscova 1978, veritabilă piatră de încercare mondială a tinerilor soliști, alături de concursul „Regina Elisabeta" — Bruxelles 1980 — sau Montréal — Canada 1979, apoi Glasgow — Marea Britanie 1975, Bordeaux — Franța 1977, „Tibor Varga" — Sion — Elveția 1978, Mihaela Martin s-a relevat — s-a *reafirmat* mai corect — publicului nostru în concertul susținut în această primăvară în cadrul stagiunii orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Drumul său artistic puternic ascendent, de excepție, desemnează o personalitate de mare pregnanță în ciuda vîrstei relativ foarte tinere. Dincolo de perfecțiunea tehnică — element pe care pare să-l fi asimilat și depășit, element transformat din finalitate în modalitate, așa cum se cuvine — Mihaela Martin impresionează prin înalta ținută artistică a interpretărilor sale, cărora le este proprie — dincolo de domeniul curent al fidelității stilistice sau al frazării circumscrise construcției muzicale — exprimarea directă, expresia personală, cuceritoare prin dăruire, prin convingerea adevărului artistic pe care-l profesează.

Timbrul plin de bogate, învăluitoare rezonanțe al viorii Mihaelei Martin este însoțit de acompaniamentul condus de Cristian Mandeal, dirijor din generația tînără, dar pe care seriozitatea, maturitatea de concepție ce caracterizează evoluțiile sale în fața multora dintre ansamblurile orchestrale prestigioase ale țării îl impune în perspectivă ca pe unul dintre numele românești de referință în viața muzicală. Maniera de abordare a orchestrei, contactul uman de calitate pe care reușește să-l stabilească, să-l „construiască" Cristian Mandeal, sobrietatea, justețea gesticii sale, acuratețea tehnică și artistică a interpretărilor se constituie într-o carte de vizită a viitorului șef de orchestră de consacrare largă.

Cu observarea — cu titlu de opinie personală — a reverberației poate prea lungi în unele momente de dinamică scăzută ale viorii sale, în cadențe, determinată desigur și de acustica sălii de înregistrare — sub o prezentare grafică mai mult decît numai „adecvată", simplă și atrăgătoare (D. Marinescu), înregistrarea conținută pe acest disc constituie credem proba peremptorie a aprecierilor enunțate mai sus și își ciștigă cu aceasta dreptul prezenței în colecțiile discofililor celor mai pretențioși (ST — ECE 01931).

Un disc dedicat instrumentului cu rezonanțe intime, camerale, diafane, caracterizat de un timbru atît de specific cum este *harpa*, îi conferă noi dimensiuni sonore, evocatoare în cele două lucrări concertante înregistrate, Concertul pentru harpă și orchestră de Paul Constantinescu și Concertino pentru harpă și orchestră de Carmen Petra-Basacopol. Interpretează Elena Ganțolea acompaniată de orchestra simfonică a Radioteleviziunii, condusă de Iosif

Conta. Concertul de Paul Constatinescu (1960) precede succesiuna creațiilor finale ale muzicianului, „Simfonia ploieșteană" (1961) și „Triplul concert" (1963) și poate constitui o sinteză semnificativă a operei precedente a unuia dintre corifeii istoriei muzicii românești. Sînt sugerate aici, deopotrivă ca spirit și literă — ca spirit și *sonoritate* —, de la „O noapte furtunoasă", „Nunta în Carpați" și oratorii pînă la „Din cătănie", „Simfonietta" sau „Concertul pentru pian", exemplu al unității de stil, de crez artistic în opera unui compozitor, în evoluția sa de-a lungul anilor. Și aici aceeași elevată integrare a specificului folcloric, a esenței sale în structura artistică de proveniență cultă, căreia îi conferă inegalată viabilitate, savoare, vigoare expresivă.

„Concertino" de Carmen Petra-Basacopol a fost compus la sugestia celebrului harpist spaniol Nicanor Zabaleta ; piesă plină de farmec, de aparte expresivitae, în care trăsăturile creatoarei sînt relevate într-o afirmare plină de luminozitate. Verticala armonică converge cu juxtapunerea polifonică într-un plăcut colorit de rezonanță populară românească. De altfel, Concertino nu este o apariție singulară între compozițiile pentru harpă semnate de Carmen Petra-Basacopol, alte opusuri ale sale, distinse cu premii naționale și internaționale, figurează printre lucrările repertoriului obligatoriu la diverse concursuri de prestigiu.

Cu totul remarcabil este la înregistrarea de față aportul interpretativ al Elenei Ganțolea, protagonista celor două lucrări, înzestrată membră a ansamblului simfonic al Radiotelevizіunii și solistă cunoscută, care demonstrează toate însușirile prezenței, prestanței solistice, subliniază noi valențe de timbru, de expresie, acompaniată de orchestra condusă de maestrul baghetei care este Iosif Conta, stăpîn al echilibrului partidelor, al contopirii timbrurilor. O înregistrare de referință atît ca versiune interpretativă în sine cît și din punctul de vedere — de audiție, dacă vrem — al captării sonore, audierea în sala de concert reușind anevoie să satisfacă, mai ales în cazul harpei, cerința de reliefare fonică a solistului (ST-ECE 01862).

În seria „Soliștii Operei Române din București" semnalăm apariția discului dedicat baritonului Vasile Martinoiu, reprezentant de seamă al școlii noastre contemporane de canto, al tradiției scenei lirice românești. Absolvent al conservatoarelor din țară, Vasile Martinoiu a studiat la Milano cu Carlo Tagliabue,, a fost disins cu premiile a numeroase concursuri internaționale, între care „Maria Canals" — Barcelona — Spania 1966, Toulouse — Franța 1967, „Voci Verdiane" — Busseto — Italia 1968, „Giuseppe Verdi" — Parma — Italia 1968, „Achille Peri" — Reggio Emilia 1969 — Marele Premiu, a cîntat pe cele mai celebre scene lirice alături de Monserrat Caballé, José Carreras, Placido Domingo, Nicola Rossi-Lemeni, Virginia Zeani, Beverly Sills, Patricia Wise, sub baghete ilustre, Herman Adler, Peter Maag, Molinari Pradelli, Nello Santi. Pe discul de față — ST-ECE 01934 — Vasile Martinoiu a înregistrat o serie de „șlagăre" ale genului, pe cît de cunoscute pe atît de pretențioase cu cel ce le abordează, supunîndu-se unei comparații înlesnite din partea melomanului fervent al spectacolului sau înregistrării de operă : *Bărbierul din Sevilla* („Largo al factotum"), *Don Giovanni* („Finch'an dal vino"), *Paiațe* („Si puo"), *Tannhäuser* („O, du, mein holder Abendstern"), *Don Carlos* („Per me giunto" și „Iomorro"), *Rigoletto* („Cortigiani" și *Trubadurul* („Il balen del suo sorriso"). Acompaniază orchestra filarmonică din Ploiești dirijată de Carol Litvin și orchestra conservatorului „C. Porumbescu" din București condusă de Grigore Iosub. De remarcat prezentarea caldă și evocatoare semnată de Vladimir Popescu-Deveselu și grafica plăcută (Zorina Bîldescu).

În domeniul muzicii ușoare grupul clujan „Semnal M", binecunoscut iubitorilor genului : Iuliu Merca, Ștefan Boldijar, George Ciolac, Solomon Francisc, a înregistrat pe discul ST-EDE 01048 cel de al doilea „volum" — „Cîntece transilvane", sub inspirata prezentare grafică de Florin Rain și Tibi Hegyeși, pe care am fi dorit-o policromă — măcar „aversul" copertei de disc. Multe idei bune, frumoase sînt proprii muzicii „Semnalului M" : Glasul pămîntului, Învățăturile lui Badea Ion din Apahida către fiul său Gheorghe, Bal la Apahida, Colindătorii, pentru că este mai mult decît **plăcut, este necesar** ca apropierea dintre text și muzică să fie nu numai de *loc* și de *timp* ci și de *mod*, de conținut, produsul artistic final corespunzînd unirii sensului expresiei celor două. La piesele citate sublinierea are loc în mod fericit și pe plan timbral și structural și de fapt nu numai la ele. Este desigur numai un aspect din multiplele virtuți ale prezentului LP, care mai cuprinde piesele : Primăvară românească, Fluier de pămînt, O roată de foc, Drumuri, Lungul drum al nopții către zi, Mai avem multe de făcut. O mențiune pentru „punerea în pagină" sonoră a maestrului de sunet Fredy Negrescu și realizarea de ansamblu a redactorului Cristian Păunescu.

Trio-ul vocal „Expres" — Angela Stoenescu, Carmen Mureșan, Angela Olaru — în compania formației condusă de Silviu Hera cîntă „Disco" — zece dintre succesele internaționale : Lady Night, Eeny Meeny Miny Mo, Gimme, Gimme, Gimme, Hello Mr. Monkey, I. Like Sugar Cantdy Kisses, Cassanova, As Good, As New, My Rasta Man, I Have A Dream. Traduceri în general inspirate ale textului sînt semnate de Corina Brăneanu, Constantin Săbăreanu și Cristian M. Ioan. (ST — EDE 01720).

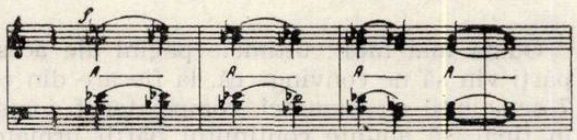
„ALL TIME DIXIELAND" este genericul sub care discul ST—EDE 01900 poartă incise o suită dintre cele mai cunoscute piese din genul „negro spiritual" într-o formulă care le e foarte adecvată, care duce cu gîndul la „bătrînul" New-Orleans..., la vaporul devenit „Mark Twain" de pe Mississippi, așa cum o sugerează și grafica lui Dinu Lazăr. Licență „Delta Musik" Königsdorf, Republica Federală Germania. În cuprins : When You And I Were Young, Swannee River, Glory, Glory, When The Saints, I Dream Of Jeannie, Loch Lamond, Down By The River Side, Just A Little, Maryland, Bye And Bye, în versiuni orchestrale a căror instrumentații, mixaj timbral, se încadrează în linia tradițională a big-bandurilor de la începutul secolului.

Gabriel TOMESCU

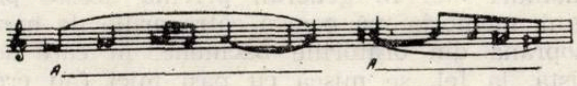
Cantata „Suflet de țară" de Theodor Drăgulescu

Distinsă cu un premiu la Festivalul „Cîntarea României" — ediția 1981, noua cantată scrisă de Th. Drăgulescu, cu versurile poetului Radu Selejan se înscrie pe linia unei tematici generoase, în care țara, pămîntul ei, meditația privind cele mai grave probleme ale existenței pe aceste meleaguri constituie importante puncte de referință. Ideea s-a născut din ciclul de lieduri *Pămîntul acesta*, elaborat de compozitor cu cîțiva ani în urmă, reunind, de data aceasta, șapte poeme, forma constituind o suită vocal-simfonică cu 7 episoade, în care fiecare episod este o articulație cu dimensiuni ample, oratoriale. Este necesar apoi să înscriem noua partitură printre celelalte lucrări ale compozitorului, alcătuite cam în același timp. Este vorba de *Cantata de iarnă* (versuri Eugen Barbu), oratoriul *Aproape un epitaf* (versuri Salvatore Quasimodo), *Simfonia*, *Capricii pentru clarinet*, *10 improvizații pentru clarinet solo*, *Sonata pentru violoncel solo*, mai multe cîntece și coruri precum și *Oratoriul Ștefan* (folosind texte din Neculce, Ureche, Iorga, Xenopol și Ion Alexandru), ultima partitură aflîndu-se în stare de elaborare. După cum vedem, bogat, variat, travaliul compozitorului îmbrățișează un ambitus amplu de genuri, fiind dedicat cu prioritate cîntării problemelor majore, actuale.

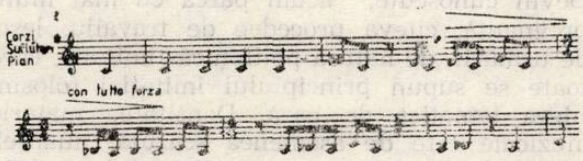
Cantata *Suflet de țară*, pentru mezzosoprană, cor și orchestră se deschide cu cîteva semnale, ritmate nervos, cu accente neașteptate, ce însoțesc o îngînare cu valori mari, de fapt capul



primei idei, evocatoare, izvorînd dintr-o baladă veche. Primele pagini se intitulează *Țara*, în mișcare *Allegro assai* și etalează un contrapunct ritimic care evoluează paralel cu prima idee, vocile efectuînd și salturi foarte mari, aspre, în timp ce mutațiile se fac după principii melodice, ambianța generală fiind de natură diatonică :



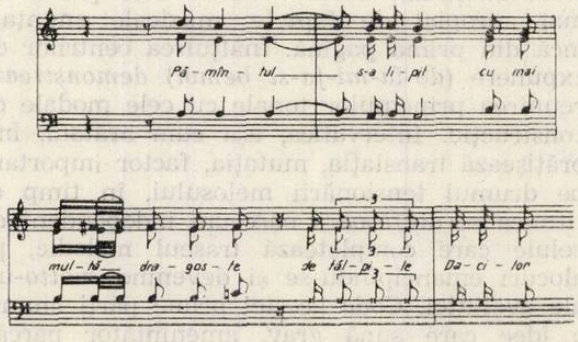
Sentimentele acestor pagini sînt duritatea, robustețea, venind din vremuri vechi și supraviețuind printr-un puls vital neostenit. „Cînd ne-am născut/ Carpații/ Noi/ Și marea și holdele/ Și rîurile toate/ Pădurile/ Și drumurile anume/ Și am știut vorbi/ A crede, trudi/ Cu toți ne-am adunat/ În taină mare/ *Pe un picior de plai/ Pe o gură de rai*/ Și fiecare am jurat/ Sfînt adevăr adevărat/ Pe moarte și pe viață/ Deopotrivă pămîntului din care am răsărit :/ Credință/ Și să-i fim statornici/ Să-l păzim/ Strămoșii să-i cinstim cum se cuvine/ Și în vecii vecilor ai lui să fim/ Ș-am zis :/ Țară !/ Țară, glie, Românie !." Din ideia banală sînt decupate celule, sugestii de ritmuri care circulă în întreaga masă orchestrală, asigurînd o densitate muzicală impresionantă, deopotrivă ritmată și tensionată melodic. Nucleul subliniat, ecoul mioritic este parcă cel mai apropiat de faptele muzicale enunțate încă din prima pagină. Înălțuirea centrilor de expunere *(do-la-mi-fa-si bemol) demonstrează* reunirea principiilor tonale cu cele modale de construcție. Intervalica, așa cum arătam, îmbrățișează translația, mutația, factor important pe drumul tensionării melosului, în timp ce ritmica se desfășoară oarecum independent, cu celule care completează traseul melodic, pe alocuri emancipîndu-se și devenind *motto*-uri ale evoluției. *Coda* acestei prime părți enunță o idee care sună grav, amenințător parcă :



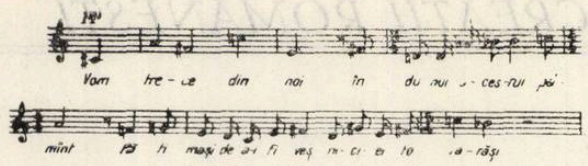
Pînă aici solista s-a alăturat corului, în partea a 2-a, *Credința (Adagio)*, ea detașîndu-se de acesta și aducînd o schimbare destul de importantă a ambianței, pe linia cromatizării, fapt care atrage după sine și o subțiere a forțelor ce se desfășoară, în sensul unei rarefieri, care se petrece pe un spațiu mare de

timp. Drumul variațional al expunerilor începe prin imitații și îmbogățiri ritmice, celulele coexistînd și în formă primară și transformată. „Avînturi" melodice anacruzice pigmentează materia muzicală care se mișcă, din ce în ce mai mult, prin valori mari.

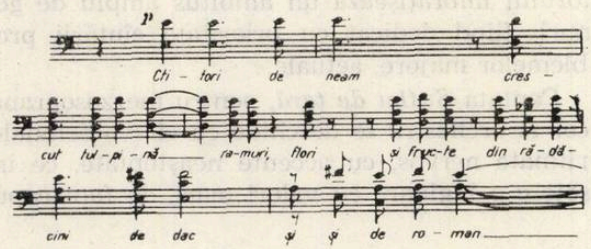
Imnul solistei este declarativ, patetic : „Pămîntul acesta ne știe de la nașterea începutului/ Din noi, din fiecare a înfrunzit cîte un copac..." „Vocile corzilor în special țes acum o suprafață sonoră amănunțit articulată, bogată, reluată neschimbat, sau cu mici modificări succesiv, de către suflătorii de lemn, de alămuri etc. În general, privind aceste pagini, memoria mă poartă către ariile de mezzoprană din oratoriile bachiene, în care solista, la fel, se mișcă cu pași mici (nu cromatici, sau mai bine zis, nu prea cromatici) pe o țesătură, un fond cu microarticulații. Capul baladei este permanent prezent, rostind chiar și ultimile cuvinte ale acestei părți secunde. Densitatea sonoră a scăzut considerabil, pregătindu-ne parcă pentru noi întîlniri cu sunetele, ordonate după alte principii. *Zamolxe (Andante)*, partea a 3-a a cantatei, explică „leagănul pentru clipa de naștere a Românilor", reluîndu-se drumul diatonic inițial, corul și orchestra redevenind principali susținători ai acțiunii. Pașii modulatorici sînt făcuți, ca în vechile chorale, cu o frecvență mică a schimbărilor, la distanțe mari de timp. Cărămida solidă a edificiului muzical este capul baladei, iar principiul de lucru este recitativul melodizat, care atinge pragul lucrurilor spuse prin cuvinte :



Devin cunoscute, acum parcă cu mai multă pregnanță, cîteva procedee de travaliu, lesne de urmărit, de natură polifonică-timbrală, care, toate se supun principiului imitației folosind ideea tematică de bază. Densitatea materiei muzicale este de asemenea scăzută, nuanțele începînd să augmenteze sentimentul că există în intenția compozitorului dorința de a așeza în centrul partiturii sale (partea a 4-a) o axă. Aici este concentrat chiar maximul de interes al declarației poetice : „Vom trece din noi în duhul acestui pămînt/ Pătimași de a-i fi veșniciei tovarăși", de unde și titlul *Pătimaș* al părții a 4-a. Melodica și ritmica devin aici învăluite, parcă fără popasuri precise :

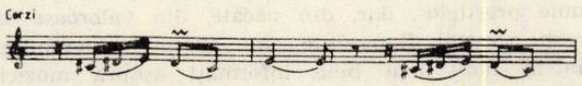


Rubatoul intenționat, extins asupra mai multor parametri muzicali, determină o serie de insule sonore, la construcția cărora își aduc contribuția două, trei instrumente, iar legea generală a evoluției, sensibil de urmărit mai ales în cazul corului mut, acompaniator, este motto-ul cantatei, balada străveche. Cromatismul împînzește acum întreaga suprafață, sensul ritmic aksak al muzicii contracarînd depresivitatea reclamată de acesta. Cele mai vechi urme („bărbați ca întîiul strămoș") se alătură spre o mică culminație, de unde pornește repriza, cu sonorități augmentate ca volum și nuanță. Curios este faptul că pînă aici toate declarațiile grave privind istoria și viața țării, erau rostite cu reținere, acum tonul devenind foarte încălzit. În plus, toate firele melodice ale orchestrei urcă, parcă anunțînd o schimbare de sens general. Este așadar, această parte a cantatei, o oglindă așezată exact la jumătatea partiturii, *Cinstire* și *Basm*, părți care urmează, reluînd într-un fel materialele muzicale care s-au auzit. Scandarea vocilor grave din cor, așezată la începutul părții a 5-a, *Cinstire*, închinată eroilor „ctitori de neam", tinde să se așeze treptat sigur, liniștit, pe albia baladei generatoare a cantatei. Diatonismul parcă „cucerește" din ce în ce mai mult teren, rostirea fiind ritmată după tiparele pe care compozitorul le-a folosit mai înainte. Ca și la sfîrșitul părții întîi, acum se face auzit un imn, rostit în pp, cu voci bărbătești puse în rezonanță după principii intervalice :



Odată mai mult, ultimele pagini ale acestei părți vin să ne convingă că, la fiecare din cele 7 articulații ale cantatei, compozitorul dorește, în final, să anunțe conținutul părții următoare, o caracteristică a compoziției baroce. Și acest imn anunță basmul, partea a 6-a, Quasi adagio, care debutează ca o veche poveste : „Înveliți în umbre mițoase cu lîna de aur/ Strămoșii coboară din munți printre noi/ Suflet de țară cu izvoare limpezi, afunde, bogate/ Crescute din rădăcini carpatine/ Nesfîrșite credințe în puterea noastră de a fi". Aceste versuri ne poartă gîndul spre cei mai vechi locuitori ai meleagurilor noastre, rostirea muzicală

fiind în vecinătatea celei din partea a 2-a a cantatei. Solista ţese aici o formă bitematică cu repriză, în timp ce orchestra „se adună" spre o idee cu profundă rezonanţă :



Cromatismul devine un rezultat doar al armoniei, desfăşurările tematice aflate între părţile de trecere etalînd un larg diatonism, „tulburat" pe ici pe colo de semnale ritmice, care, dacă ne amintim, la începutul acestei muzici erau foarte puternice, acum, nu fără tîlc, stingîndu-se.

Epilogul cantatei, Allegro assai, este alcătuit cu cuvinte rostite grăbit, semănînd îndeaproape cu prologul, simbol al prefacerilor care transformă, dar care nu afectează, în nici un chip, fondul. Corolar, acum, în sînul percuţiei, îşi fac loc şi cîteva clopote. Ca şi celelalte părţi ale lucrării, ultimele pagini sînt croite cu măiestrie, servind cu multă plasticitate scopului pe care şi l-a propus compozitorul : scrierea unei muzici convingătoare, plină de rezonanţă, întîi de toate modernă şi originală, pulsînd în chip inedit un fond de esenţă arhaică, care ne reprezintă şi căruia sîntem datori să-i dedicăm, în permanenţă, preocupările noastre de creaţie.

Anton DOGARU

Interviuri

Pianistul Kjell Baekklund despre muzica în Norvegia

În afara unei scurte vizite la festivalul muzical anual de la Bergen — manifestare pe cît de bogată pe atît de edificatoare asupra înaltului nivel al culturii artistice scandinave —, ştim prea puţine lucruri despre muzica norvegiană. Edward Grieg ne sugerează, firește, un întreg univers septentrional, ţara fiordurilor cu trolii, basmele, dansurile şi suvenirul vikingilor ei legendari, dar în afara lui nu am avut prilejul de a cunoaşte decît cel mult muzica unor Johan Svendsen, Johan Halvorsen şi Christian Sinding, toţi trei tributari creatorului şcolii muzicale naţionale. Încolo, despre creaţia muzicală şi cultura interpretativă a norvegienilor aflasem cel mult din transmisiuni radiofonice incidentale, ca şi din informaţiile sporadice ale publicaţiilor de specialitate.

Recenta vizită a pianistului Kjell Baekkelund ne-a prilejuit o pătrundere mai adîncă în bogata şi variata creaţie muzicală a Norvegiei. El a interpretat lucrări de Sparre Olsen, compozitor popular în Scandinavia, continuator al orientărilor inaugurate de Grieg, cu un limbaj bazat aşadar pe elemente împrumutate folclorului naţional. Un *Cîntec fără cuvinte* al lui Fartein Valen, compozitor atonalist, a iscat interesul muzicienilor noştri, ca şi *Variaţiunile pe o singură temă, opus 21,* de Knyut Nusted, compozitor pe cît de prolific, tot pe atît de multilateral. *Suita nr. 3 pentru pian* de Oisten Sommerfeld e construită pe teme populare şi alter-

nează meditaţia lirică cu antrenul dansant. S-a cîntat de asemenea *Sonata într-o singură mişcare* de Antonio Bibalo, muzician italian stabilit în Norvegia, piesă aflată în repertoriul permanent al pianistului Baekkelund.

Recitalul oferit de Kjell Baekkelund s-a încheiat cu o piesă dinamică, avînd la bază melodica şi rit-

mica muzicii populare, și anume *Trei fantezii pentru recoltă* de Johan Kvandal. Am apreciat în cele mai multe din lucrările audiate — dincolo de tonul folcloric — refuzul creatorilor de a urma rutina și confortul, căutînd dimpotrivă și aflînd de cele mai multe ori căi proprii pe larga pîrtie a orientărilor variate ale acestui secol, fiind contemporani cu tonul timpurilor pe cale le trăim și în deplină concordanță cu înnoirile de conținut ale melosului, ale variatelor lui moduri de exprimare.

Kjell Baekkelund s-a născut în 1930, studiind pianul de la vîrsta de cinci ani și manifestîndu-se de timpuriu ca un copil minune. Este laureat a numeroase premii, între care Premiul I la prima ediție a Concursului de muzică scandinavă de la Trondheim (1953), dobîndind în același an, la Londra, Medalia pentru cel mai bun pianist al anului. Tot la Londra a cucerit, în 1958, Medalia Paderewski, cîștigată pînă acum de foarte puțini artiști ai claviaturii, ca în 1959 să cucerească Medalia de aur a discofililor danezi cu înregistrările sale din muzică de Grieg și Rahmaninov. După studii urmate la Oslo și Stockholm, el s-a bucurat de îndrumarea unor maeștri de seamă ai pianului, ca Bruno Seidlhofer (Viena), Hans Richter-Haaser (Detmold), Ilona Kabos (Londra) și Wilhelm Kempff (Positano). A concertat în lumea întreagă, de la Rio de Janeiro la Singapore, și din Thailanda în Marea Britanie, lăsînd pretutindeni amintirea unui strălucit virtuoz, a unei muzicalități pe cît de firești, tot pe atît de profunde, capabilă să îmbine tehnica prodigioasă cu pietatea tălmăcirii meditative. Aparține categoriei marilor pianiști din a doua jumătate a acestui secol, ca înregistrările sale cu muzică de Grieg, Liszt, Schumann, Ceaikovski etc. să se bucure în occident de aprecieri cu totul rare.

Paralel cu activitatea sa concertistică, Kjell Baekkelund participă cu însuflețire la acțiunile și dezbaterile culturale din patria sa, pentru ca în articolele sale publicate zilnic în presă să atace subiectele cele mai diverse, de la muzica pop la politica culturală a guvernului. S-a aflat astfel nu o dată în centrul celor mai violente dispute și polemici, odată ce nu toți cititorii au primit cu deopotrivă înțelegere criticile sale de atîtea ori aspre la diferite aspecte, fenomene, evenimente din țară.

Așa cum afirma Eugen Ormandy, Kjell Baekkelund este „un mare pianist", ca după opinia lui Pierre Monteux să fie chiar „un foarte mare muzician", părere la care s-a raliat în exact aceiași termeni și Wilhelm Kempff.

Este firesc astfel să ne fi folosit de prezența unui atît de eminent artist în mijlocul nostru, spre a-i afla opiniile în legătură cu muzica patriei sale, ca și amănunte legate de bogata sa activitate.

— Mă preocupă stăruitor politica culturală din țara mea și, astfel, e firesc să fiu impresionat de faptul că, la dumneavoastră, cultura muzicală are rădăcini atît de vechi și de adînci, că Bucureștiul este o adevărată capitală a muzicii, cu un public pe cît de înțelegător, tot pe atît de entuziast — ne-a spus muzicianul oaspe. Am de altfel amintiri deosebit de plăcute din România. Țin minte, printre altele, colaborările cu doi excelenți maeștri, Constantin Bobescu și Jean Bobescu. Nu știam prea multe, înainte de a vă fi vizitat țara, despre muzica românească și publicul admirabil de aici. De altfel, nici dumneavoastră n-ați avut prea multe informații despre noi. Enescu este, firește, și la noi un nume prestigios, dar, din păcate, din valoroasa sa creație numai Rapsodiile sînt deseori programate. Sîntem mult mai bine informați asupra muzicii engleze, franceze, italiene, germane, ruse și chiar americane. Mi s-au oferit de astă dată de către Uniunea compozitorilor numeroase partituri din lucrările compozitorilor români și voi face tot ce îmi stă în puteri spre a populariza creația muzicienilor dumneavoastră în țara mea. Mai cu seamă că există la noi și o Asociație româno-norvegiană, al cărei consilier sînt, încît asociația va avea și ea grijă să organizeze audiții muzicale, concerte, conferințe, spre a trezi și alimenta interesul pentru atît de bogata și variata dumneavoastră muzică. În lumea de azi, situarea geografică și evoluția istorică diferită a unor țări nu pot să mai împiedice buna cunoaștere reciprocă a realizărilor, capacităților, năzuințelor noastre.

— Care sînt orientările și înfăptuirile actuale ale muzicii norvegiene și în ce raporturi vă aflați cu ele, în calitatea de virtuoz concertist în țară și în lumea întreagă ?

— Așa cum știți, există și în muzica noastră orientări diverse, de la cele cu rădăcinile în tradiție, pînă la curentele cele mai noi, cele mai moderne. Timp de lungi decenii, Grieg a înrîurit cu prestigiul creației și personalității sale creația compozitorilor noștri. După primul război mondial au existat la noi două grupări cu orientările diferite, dar influențate ambele de folclor. Compozitorii norvegieni urmau la data aceea studiile în Germania, situație schimbată azi, odată ce avem o excelentă școală muzicală proprie. Am deschis larg ferestrele spre toate înrîuririle pozitive de pretutindeni, suferind la început influența îndeosebi a lui Prokofiev și Șostakovici. S-a dezvoltat rapid la noi un climat prielnic atît comparațiilor, judecății obiective și opțiunii, cît și afirmării originalității. În perioada interbelică a apărut, în sfîrșit, și acea tînără generație, căreia i s-a spus opozițională și care s-a dezvoltat sub influența muzicii mondiale contemporane. Am aparținut eu însumi acestei grupări extremiste, ca să apară treptat — așa cum s-a întîmplat și în alte țări — echilibrul dintre diferitele curente, spiritul critic de exagerările ultratehniciste. A urmat, firesc, și înțelegerea și toleranța în toate domeniile artei și vieții publice. Am avut, așadar, posibilitatea de a discerne, de a alege, de a opta !

— Care compozitori exercită azi, prin personalitatea și arta lor, o influență hotărîtoare asupra orientărilor compozitorilor mai tineri ?

— Trăiește din actegoria acestora, avînd optzeci de ani, dar în plină activitate creatoare încă, Harald Saeverud. Este și el unul dintre muzicienii care au aparținut opoziționiștilor, spre a deveni un

simbol al înnoirii muzicii naționale. La vîrsta de șaizeci de ani, un alt compozitor important este Finn Mortensen, profesor de compoziție la Academia de muzică din Oslo. El exercită o influență hotărîtoare asupra tineretului, fiind un dodecafonist capabil să împace intonația cea mai modernă cu fondul arhaic al cîntecului și dansului nostru popular. O altă personalitate interesantă este Arno Nordheim, în vîrstă de cincizeci de ani, cunoscut, apreciat și solicitat de public, în țară și peste hotare. Iată compozitorii care influențează simțitor evoluția muzicii și orientările compozitorilor noștri.

— După părerea dumneavoastră, bazată pe o atît de vastă experiență concertistică, care este viitorul muzicii ?

— Cred că o mare parte din ceea ce se scrie azi în diferite genuri, la noi ca și în alte părți, va fi dată în curînd uitării. E prea multă căutare artificială de NOU, de șocant, de nemaiauzit, încît nu va supraviețui decît puțin din creația de azi. Va rămîne doar ceea ce are un ton personal, ceea ce izvorăște dintr-o desăvîrșită sinceritate, lucrările care reflectă în profunzime individualitățile creatoare reale.

— Care sînt relațiile dumnavoastră cu publicul ?

— Ca pianist, încerc să-i ofer, firește, ceea ce poate fi mai bun în profesiunea mea de interpret și caut, totodată, să-i înțeleg cît mai bine capacitatea de recepționare a noului, la care îl călăuzesc treptat, fără a-i brusca apercepția, gusturile, pretențiile. De asta prefer programele alcătuite din ceea ce a fost preluat anterior de auditori, spre a intercala cu parcimonie îndrăznelile creatorilor tineri de azi, dintre care unii mai au și cîte ceva de spus, dincolo de înnoirile pur tehnice. Însă activitatea concertistică propriu-zisă, oricît de bogată și de variată, nu mă satisface pe deplin. Caut astfel cu publicul larg și o altă cale de comunicare, mai frecventată și mai la îndemînă decît muzica. Iată de ce, susțin de mai mulți ani — și sper că pot continua încă mult timp — o rubrică zilnică în marele cotidian politic din capitala norvegiană, *Verdens Gang*. În articolele mele pledez — atacînd cele mai diverse subiecte prilejuite de viața cotidiană — pentru maxima sensibilizare a omului de rînd, încercînd astfel să-l apropii cît mai mult de artă, de înțelegerea ei, de pătrunderea rostului și a frumuseții muzicii în viața omenească...

Kjell Baekkelund, care a promis să se înapoieze cît mai curînd la noi pentru o serie de concerte în capitală și provincie, este nu doar un mare muzician al țării sale, ci și un adevărat *homo universalis*, care se folosește de multiplele modalități contemporane ale comunicării cu masele. Activitățile sale sînt nu numai deliberate, ci și determinate de profilul spiritual al epocii prezente. Într-o astfel de epocă agitată și răvășită de contradicții, neliniștită și căutînd pretutindeni un orizont de lumină și certitudini, el exprimă idealul estetic și etic al marilor artiști din toate timpurile : acela de a fi prezent în viața semenilor săi cu tot ce poate să le ofere o bogată și înzestrată personalitate artistică.

Artistul acesta nu propagă o muzică anumită și nici doar anumite idei, ci însăși MUZICA și IDEEA, posibilitatea îmbogățirii și desăvîrșirii umanității din noi prin artă, prin cultură, prin cunoaștere. Astfel, pe lîngă rubrica sa cotidiană într-un important ziar norvegian, el activează în organizația culturală — susținută de fundații, asociații și persoane particulare — „Muzica în școală", care face o intensă propagandă pentru muzică, penrtu ca tineretul s-o îndrăgească de timpuriu, ținînd conferințe, susținînd concerte-lecție și dînd recitaluri în fiecare an în aproape trei sute de localități norvegiene lipsite de activități muzicale.

Kjell Baekkelund desfășoară astfel o activitate misionară în slujba artei și a educației morale și estetice a poporului său.

George SBÂRCEA

Marcia Siegel, critic de dans din S.U.A.

Miercuri 17 martie '82 ATM-ul a fost gazda unei interesante întîlniri la care a avut amabilitatea să participe Marcia Siegel — critic de dans din S.U.A. Licențiată a uiversității din Connecticut, M. Siegel activează ca directoare la „Texas Institute for Dance Criticism" și ca membră a numeroase jurii, la festivale de dans din S.U.A. De asemenea, susține conferințe și demonstrații practice la „Smithsonian Institution" din S.U.A., la Paris, Londra, Graz și Budapesta, obținînd în 1976 o bursă Guggenheim. Autoare a numeroase articole și lucrări de specialitate, colaboratoare la publicațiile *Soho Weekly News* și *Hudson Review*, în prezent M. Siegel scrie o carte despre Doris Humphrey, intitulată *Days on Earth*.

— Am fost acum cîțiva ani în S.U.A. și am văzut lucruri foarte contradictorii printre manifestările artistice vizionate. Există în contextul actual, de profunde căutări și transformări pe tărîmul artei, vreo direcție pe care o considerați mai importantă în peisajul dansului contemporan, pentru arta coregrafică în general ?

— Într-adevăr spectacolul de creație artistică în S.U.A. prezintă o mare varietate de genuri. Este greu să alegi, din această paletă multicoloră a manifestărilor, o direcție care să le domine. Pentru că important este ceea ce face fiecare în parte. În ge-

neral ideea de a privi dansul ca un spectacol teatral e depășită. Urmărind într-un spectacol coregrafic o demonstrație de pași și mișcări — pentru publicul nostru acestea sînt lucruri care nu reprezintă un succes. Important este ca fiecare manifestare să-și păstreze șansa de a nu fi ceva special pentru ca în propria sa determinare ea să-și poată găsi propriul ascultător, propriul ecou. Cred că pentru a avea valoare, o experiență artistică nu trebuie neapărat să iasă din obișnuit.

— Baletul teatral, pantomima, sînt cîteva din formele de manifestare a artei coregrafice. Ați constatat în rîndul artiștilor coregrafi, a iubitorilor dansului contemporan, o anumită înclinație pentru una din formele amintite ?

— Încă din 1960, în S.U.A. a început o revoluție în arta dansului și de fapt în toate artele. Majoritatea căutărilor, a experiențelor actuale, duc mai departe ideile manifestate în acea vreme. Nu pot să spun însă că în materie de artă coregrafică creatorii preferă una din formele ei de manifestare la care vă referiți. Există o serie de grupuri neacademice (post-moderne), care lucrează în stiluri diferite de compoziție liberă, fără ca pe ansamblu să se distingă o anumită direcție de concepție. Este o dovadă în plus că ne aflăm încă în perioada experimentărilor.

— Aceste grupuri moderne, neacademice, pe care le amintiți, lucrează în colaborare cu pictori, urmărind pe ansamblul gesturilor, a mișcărilor, a pașilor respectivilor dansatori, realizarea unei imagini picturale moderne ? Deci, ce ne puteți spune despre relația pictură modernă — balet modern ?

— Majoritatea post-modernistilor și-au pierdut interesul pentru colaborarea cu pictori sau muzicieni, ei fiind preocupați, în arta pe care o slujesc, în exclusivitate de mișcare. Ideea de colaborare a fost întotdeauna privită cu rezervă, deci dificil de realizat. Pentru că, într-o colaborare, există întotdeauna un compromis. În legăturile maeștrilor dansului cu muzica compozitorilor moderni, sau una sau cealaltă din cele două componente ale actului de creație coregrafică avea de suferit. Într-o astfel de relație, coregraful, pentru a se simți liber, neconstrîns de nici un fel de acțiune exterioară (fie ea și muzica), preferă fie să danseze pe o muzică cunoscută, fie să domine partitura compozitorului. Problemele de decor, costume, nu contează. Există chiar o tendință de inspirație autobiografică, aceea de a putea observa într-un spectacol caregrafic îmbrăcămintea și ambianța întîlnite în viața de toate zilele. Într-un cuvînt, muzica, dansul și artele în general merg pe drumuri paralele.

— Ați spus că rezultatul unei colaborări dintre un coregraf și un compozitor este un compromis. Vă referiți la un compromis total, sau, ca urmare a acestei situații au apărut compozitori care scriu muzică numai pentru balet ?

— Da, sînt compozitori care scriu muzică pentru balet, sînt compozitori tradiționaliști care compun muzică spre a fi dansată. Există, de asemenea, muzică electronică pe care artiștii coregrafi își compun pașii și mișcările, dar mai ales, există dansatori care își scriu propria muzică pentru balet.

— Actul de creație artistică în arta coregrafică este un act unic, irepetabil. Cinematograful a fost destul de rar folosit pentru a imortaliza pe peliculă acest eveniment. Totuși, atunci cînd a făcut-o, în ce măsură imaginea de film a putut stimula spectacolul de balet ?

— Personal, am încercat să încurajez aceste manifestări, peste tot pe unde am fost, prezentînd filmul ca material didactic. Și, cu toate acestea, dincolo de imaginea de film, dansul, ca act de creație, trebuie înțeles în toată complexitatea evoluției sale. Un film cu dans nu este un dans propriu-zis. Filmul este o impresie a dansului și nu dansul în sine.

— Care este ritmul aparițiilor cronicilor ? Care este viața pentru un critic muzical, pentru un critic coregraf în S.U.A. ?

— În ceea ce mă privește, pot să vă spun că nu sînt un critic care prin cronicile sale să aibă o participare periodică la una din revistele din New York. Nu am o slujbă permanentă, de aceea atunci cînd fac un comentariu la unul din spectacolele vizionate, nu analizez lucrurile în sine, ci pe măsură ce apar, încerc să înțeleg și să urmăresc evoluția fenomenului respectiv, în ansamblu. Viața muzicală a New York-ului este extrem de bogată. O singură revistă, care ia în considerație evenimentele artistice, nu poate acoperi multitudinea și diversitatea spectacolelor prin cele numai trei cronici pe săptămînă. Există totuși și un avantaj în acest lucru prin faptul că numărul respectiv al cronicilor ce apar permite o pătrundere mai în profunzime a actului de creație comentat.

— Există o organizație a criticilor de artă ?

— Există doar o asociație a criticilor cu un comitet care tratează cu membrii săi numai probleme profesionale, nicidecum dreptul lor la muncă sau probleme administrative. Situația aceasta se datorează și faptului că, în general, viața artistică în S.U.A. nu reprezintă un punct de foarte mare interes pentru statul nostru.

— Care sînt relațiile profesionale și umane ce se stabilesc între critici și dansatori ?

— Nu există o tradiție în legătură cu această relație, deoarece criticul nu face parte din aceeași companie cu dansatorul. În general, există relații bune, dar întotdeauna cu o distanță necesară. Am văzut foarte mulți dansatori lucrînd, i-am admirat în spectacol, am sentimente prietenești față de ei, dar nu sînt prietenii mei.

Monica IONIȚĂ

Mircea Cristescu— Yfrah Neuman— Varujan Cozighian

La pupitrul Filarmonicii „George Enescu", Mircea Cristescu a prezentat un program sprijinit pe pilonii a două prime audiții. Mai întîi una românească, de Octavian Nemescu, datînd din 1970 și figurînd sub numărul VII ca ultimă piesă a ciclului *Patru dimensiuni în timp*. Ca și în celelalte lucrări ale acestui ciclu — dintre care au mai fost ascultate în luna mai 1979 piesele nr. IV la Filarmonică și nr. V la Orchestra simfonică a Radioteleviziunii — Octavian Nemescu se arată și aici preocupat să investigheze armonicele de rezonanță ale unui sunet-pedală, în cazul de față un acord-pedală, folosind pentru amplificarea ambianței sonore o înregistrare pe bandă de magnetofon suprapusă execuției pe podium. Orchestrator abil, capabil să valorifice cele mai diverse combinații timbrale, Nemescu realizează aici o adevărată „baie" sonoră, peste pedală adăugîndu-se într-o succesiune dominată de neîncetate schimbări de colorit, variate consonanțe care conferă lucrării caracterul unei originale eufonii. După o culminație în *fortissimo*, accentuată și de percuție, piesa se încheie cu acordul-pedală răsunînd de pe banda magnetică într-o sonoriate descrescîndă, peste care se suprapune — pînă la stingerea sunetului — arpegiul suitor al pianului din orchestră. Foarte bine realizată interpretativ sub conducerea lui Mircea Cristescu, cu reliefarea clară a întregii bogății de nuanțe dinamice și de valori timbrale, piesa *Patru dimensiuni în imp — VII* confirmă odată mai mult capacitatea lui Octavian Nemescu de a construi edificii simfonice îmbinînd transpunerea muzicală a unor aride raporturi matematice cu atractivitatea sonoră.

A doua lucrare prezentată în primă audiție provine din creația contemporană engleză : *Concertul pentru vioară și orchestră* compus în 1977—1978 de Michael Blake Watkins, un muzician în plină ascensiune, născut în 1948 și distins pînă în prezent cu patru premii (Menuhin — 1975, Carl Flesch — 1976, Guiness — 1978, Consiliul Artelor — 1979). Vădind înrîurirea stilului componistic al școlii vieneze, mai cu seamă al lui Alban Berg, dar cu o oarecare înclinație către expansiuni romantice, lucrarea demonstrează posibilitatea autorului de a trata instrumentul solist într-o manieră virtuozviolonistică, mai ales în cele trei cadențe, dintre care două mai scurte și una — ultima — de mai mare amploare. Fără a se distinge printr-o originalitate ieșită din comun, *Concertul de vioară* lasă să se întrevadă știința cu care Michael Blake Watkins realizează construcții polifonice folosind cu fantezie resursele orchestrei simfonice. Solistul lucrării a fost violonistul englez Yfrah Neaman, căruia concertul i-a și fost de altfel dedicat. Profesor — șef — de—catredă la Gouildhall School of Music din Londra, director artistic al concursului internațional londonez „Carl Flesch", el a interpretat partea solistică folosind o frazare elegantă și expresivă, de o plastică impecabilă și un ton persuasiv. Împreună cu Varujan Cozighian, Yfrah Neaman a mai interpretat și *Concertul pentru două viori și orchestră în re minor* de Bach, cei doi soliști străduindu-se să găsească numitorul comun în realizarea stilului pe care îl cere partitura acestei capodopere concertante bachiene.

O interpretare spirituală a scherzo-ului *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, cu valorificarea „poantelor" de orchestrație abil introduse în tratarea muzicală a celebrei balade a lui Goethe, a încheiat programul dînd prilej lui Mircea Cristescu și orchestrei Filarmonicii să demonstreze posesia unui simț al progresiunii dramatice și al ritmului.

Alain Pâris

Pe Alain Pâris l-am cunoscut ca muzicolog cu prilejul simpozionului organizat în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu" din septembrie anul trecut. A ținut atunci o comunicare intitulată *Cum este primit Enescu în Franța ?*, în care își exprima convingerea că sînt create condițiile pentru ca Franța să-l primească în prezent pe Enescu, prin muzica sa, cu aceeași simpatie cu care l-a primit ca adolescent în 1894. Și pentru că Alain Pâris își desfășoară activitatea la Radio—Paris, el a organizat imediat după întoarcerea în Franța un ciclu de emisiuni despre Enescu, în care i-a prezentat și comentat cu competență lucrările. Dar Alain Pâris nu este numai un muzicolog, ci și un dirijor, ba chiar unul cu succese pe plan internațional. Reîntors în luna mai 1982 în România, el a dorit să demostreze că este în măsură să contribuie nu numai cu cuvîntul, ci și cu bagheta la valorificarea operei enesciene. În acest scop el a dirijat un întreg program cu creații simfonice de Enescu într-un concert din cadrul Festivalului muzicii românești de la Iași, iar apoi a inaugurat concertul său de debut

la Filarmonica bucureșteană cu *Suita nr. 1 pentru orchestră în Do major Op. 9.*

Nu știu dacă, în prealabil, Alain Pâris a audiat înregistrarea pe disc a *Suitei nr. 1* dirijată de Enescu însuși. În orice caz, interpretarea pe care ne-a oferit-o a constituit demonstrația unui punct de vedere personal cu privire la valențele expresive și de conținut ale *Suitei*, începînd chiar cu *Preludiul la unison*, căruia i-a imprimat un dramatism și o ardoare prea puțin uzuale pentru publicul familiarizat cu celebra pagină enesciană. *Menuetul lent* următor a fost, la rîndul lui, impregnat de o vigoare amintind de aceea a robustelor menuete haydniene, pentru ca, după liricul *Intermediu*, *Finalul* să fie parcurs cu întreaga vivacitate necesară. A fost o interpretare care a înlocuit obișnuitele dozaje sonore cît mai rafinate prin impetuozitate și dinamism, interpretare plauzibilă dacă avem în vedere vîrsta de 22 de ani la care Enescu a compus această *Suită*.

Calitățile de dirijor ale lui Alain Pâris au putut fi apoi din plin desfășurate într-o lucrare desigur familiară repertoriului său, *Simfonia nr. 1 în Do major* de Georges Bizet, această mică capodoperă scrisă în 1855, la 17 ani, cînd autorul era încă elev al lui Halévy, și care a fost uitată în arhive pînă în 1933, cînd muzicologul Jean Chantavoine a scos-o la iveală, iar Felix von Weingartner a dirijat-o în primă audiție mondială la Basel în 1935, urmat de Charles Münch, care a prezentat-o în anul următor la Paris. În ciuda unor influențe sesizabile (Schubert, Mendelssohn-Bartholdy), lucrarea cucerește printr-o prospețime irezistibilă, pe care Alain Pâris a știut s-o degajeze de la începutul pînă la sfîrșitul *Simfoniei.*

Între cele două lucrări de Enescu și Bizet, *Concertul pentru flaut, harpă și orchestră în Do major *) KV 299* de Mozart ne-a oferit ocazia să-i urmărim ca soliști pe doi maeștri unanim apreciați ai instrumentelor lor, flautistul Gavril Costea și harpistul Ion Ivan Roncea. Profesor la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, component al grupului : „Collegium musicum academicum" și al ansamblului „Ars Nova", Gavril Costea este un muzician de multiplă înzestrare, admirabil cunoscător al celor mai diverse stiluri. În Mozart, care știe să exploateze toate resursele instrumentului, flautul său grațios și elegant a răsunat cu un gust impecabil și cu o virtuozitate strălucitoare. La rîndul lui, Ion Ivan Roncea a fost la înălțimea așteptărilor, excelent în frazarea perfect adaptată caracterului lucrării, ca și în siguranța atacului și precizia fiecărei note. Iar ceea ce ne-a încîntat dincolo de calitățile individuale ale celor doi soliști, a fost pilduitoarea lor conlucrare, omogenitatea deplină concepției lor interpretative, deși prima lor întîlnire a avut loc abia în preziua concertului. După cum se vede, la doi artiști de talia lor, colaborarea sub semnul desăvîrșirii se realizează dintr-o privire.

Edgar ELIAN

* Tulburătoare coincidență a unui întreg program de concert în tonalitatea Do major, aleasă deopotrivă de Mozart, Bizet și Enescu pentru a expune idei din cele mai diverse sub semnul celei „mai albe" armuri posibile.

Ovidiu Bălan

De o importanță covîrșitoare pentru orice dirijor este de a ajunge pe primele scene muzicale, de a conduce orchestrele cele mai de seamă în fața cărora se susține un examen greu care poate fi deseori hotărîtor în destinul artistic, în cariera atît de dificilă și pretențioasă a artei dirijorale. Radioteleviziunea și Filarmonica „G. Enescu" dețin meritul incontestabil în promovarea multor dirijori de talent, iar în ultimul timp în special a tinerilor.

Deși tînăr, dirijorul Ovidiu Bălan nu mai are nevoie de prezentări. El se numără printre aceeia care au primit „botezul focului" apărînd astăzi ca un adevărat maestru la pupitrul celor mai bune orchestre. Succesul repurtat la Radioteleviziune este grăitor în acest sens. În fața unui public, poate din ce în ce mai pretențios în materie de dirijat, (se pare, din cauza derutei ce s-a creat prin promovarea unor non-valori) și, bineînțeles, în fața unei orchestre de marcă cu instrumentiști ce știu să testeze posibilitățile tehnice și interpretative ale dirijorului, (atunci cînd este cazul), succesul lui Ovidiu Bălan spune foarte mult despre valoarea acestui muzician complex ce s-a înscris categoric, de cîțiva ani încoace, în primul eșalon al interpreților români.

Concertul simfonic audiat în Sala Radioteleviziunii, sub bagheta lui Ovidiu Bălan, a demonstrat încă odată că atunci cînd talentul se împletește armonios cu munca susținută, cu probitatea profesională, cu seriozitatea și pasiunea rezultatul se plasează în sfera excepțiilor. Lucrările cuprinse în program au oferit posibilitatea desfășurării gestului dirijoral în plenitudinea sa. *Concertul pentru orchestră de coarde și percuție*, compus în 1957 de Ovidiu Varga, își păstrează și astăzi prospețimea și verva conținînd în cadrul fiecăreia din cele trei părți (Preludiu, Passacaglia și Fuga) contraste sonore și combinații timbrale diverse ce favorizează o gestică largă și complexă, exploatată de Ovidiu Bălan din plin. Acest aspect a primit valențele virtuozității în ultima lucrare din program : *Simfonia în re minor* de César Franck. *Simfonia* lui Franck este ca o carte deschisă pentru dirijori. Aparent totul este simplu deoarece muzica este directă, clară, cu adresă imediată la public. În fond, lucrarea ascunde latențe nebănuite. Frumulsețea ei revelează imagini și sensuri muzicale noi la fiecare audiție, condiția fiind ca dirijorul să știe „să citească printre rîndurile cărții deschise", adică să găsească semnificațiile adînci ale acestei muzici de substanță. Cu certitudine putem afirma că Ovidiu Bălan a reușit să pătrundă în profunzime lucrarea, să-i găsească liniile de forță pentru a o dezvălui în totalitate. Forînd permanent la nivelul structurilor muzicale, coordonatele interpretative care țin și de alte straturi ale compoziției s-au năs-

cut firesc. Astfel, dozajele dinamicii, sublinierea tematică, articularea formelor, etc., au constituit rezultate implicite .

Nu mai este cazul să vorbim despre siguranța gestului dirijoral, fermitatea, prestanța, etc., calități pe care Ovidiu Bălan le-a demonstrat în repetate rînduri. Menționăm însă rafinamentul de acompaniator ce l-am putut urmări în *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Franz Liszt. Solista concertului, Roxana Lazăr, ce s-a remarcat printr-o muzicalitate de bun gust și o inteligență interpretativă aparte, a avut în Ovidiu Bălan un mediator permanent, un corector subtil, un colaborator ce știe să intuiască intențiile solistului. De fapt, tot concertul susținut de Ovidiu Bălan la RTV a răspuns la o întrebare ce ne-o punem mai de mult : cine sînt dirijorii care ocupă un loc deosebit în muzica românească ? Este cert că Ovidiu Bălan stă la loc de frunte. ! Îl așteptăm să revină deoarece el este unul din cei ce înnobilează locul.

Horia ȘURIANU

Musica Nova

Aspirația unui interpret către multitemporalitatea și polistilistica repertoriului său este legitimă și în această lumină trebuie să vedem inițiativa formației „Musica Nova" de a prezenta, alături de muzică românească contemporană, în primă audiție, și opere clasice (în primul concert, sub această emblemă, două lucrări mozartiene, mai puțin cîntate — *Trio pentru pian, clarinet și violă* și *Cvartetul nr. 1 pentru pian, vioară, violă și violoncel).* Acestei dorinți firești i se adaugă, la mărturisirea conducătorului ansamblului, violonistul Mircea Opreanu, și căutarea de a se adresa unui public mai larg, de a rula astfel muzica nouă și în fața iubitorilor de Mozart (acum), în genere de clasic. Despre valențele practice ale inițiativei, privită din acest unghi, putem să ne întrebăm, atunci cînd seria integrală a cvartetelor beethoveniene se consumă în fața unor săli „bine aerisite", ca să zicem așa. Mai de grabă credem că tot iubitorii repertoriului contemporan vor vrea să afle un clasic în maniera formației atît de experimentată în moderni, căci, deși flexibilitatea interpretativă este la unii interpreți (puțini) remarcabilă, totuși nicicînd viziunea asupra marelui repertoriu nu va fi complet neinfluențată de practicarea muzicii deceniilor din urmă.

Aici răspunde semnificativ ansamblul. Mozart-ul său are, în primul rînd, din selecție, un inedit al asociațiilor timbrale, mai ales prima lucrare cîntată. Apoi, este un Mozart cu impulsuri (la pian, Șerban Soreanu), cu anumită vioiciune, cruzime, dar și distanțare în manevrare a culorilor. în fine, o muzică clasică și respectabilă și, totodată, antrenînd spiritul ascultătorului pe căi nebătute. Fiecare instrumentist (alături de cei citați deja, Florian Popa, Sorin Bulbucan, Radu Ungureanu, Gheorghe Moțatu) aduce o notă personală în tratarea muzicii clasice, după cum personală este și viziunea de ansamblu, șlefuită în mai multe, ori mai puține, repetiții. Oricum, versiunea mozartiană a formației „Musica Nova" stă sub semnul spontaneității și competenței, asemenea.

Cele două prime audiții ale serii invită la o citire paralelă. Una aparține unui neprofesionist al muzicii care, reînnodînd firul biografic peste un hiatus de decenii, se reapropie de arta practicată odată (*Variatio perpetua* de Nina Cassian), cealaltă unui compozitor doct, a cărui forță pare a se extrage din ultraprofesionalismul său, din avizarea și controlul principal a tot ce emite (*Inconsecvențe* de Fred Popovici). N-am aborda deodată cele două lucrări dacă trimiterile lor, față cu poziția creatorilor, nu s-ar încrucișa flagrant. Lucrarea Ninei Cassian este voit riguroasă, pură, principială, a lui Fred Popovici aforistică, „inconsecventă", spontană. Transformaționalismul (expert mînuit) leagă secțiunile lucrării Ninei Cassian, miniaturile lui Fred Popovici se leagă în semnificație, prin chiar disjuncția, complementaritatea lor.

După acest interogatoriu încrucișat, cîteva cuvinte despre fiecare piesă în parte. *Variatio perpetua* de Nina Cassian își cinstește titlul. Procesul auto-dezvoltativ este, pe de o parte, riguros condus din exterior, dar, pe de altă parte, și imanent materialului, un bartokism post-minimal, cu adiționi treptate, naturale, fiziologice, și, în același timp, pertinente dramaturgic. Un decupaj în care surpriza și repriza sînt prompt judecate și lansate se raportează la intenții, dar și la timbre (entități coloristic-structurale denumite de cîte un instrument), de așa manieră încît ciclul se edifică (se autoargumentează) franc.

Un „tașism" muzical, de poezie abstruză, au *Inconsecvențele* lui Fred Popovici. Dimensiunile crochiurilor supun forței imploziei o cantitate remarcabilă de gînd componistic, prezentat cu puritatea unui hai-ku. Peste abstracțiune și sublimare rămîn, calcinate, urmele nostalgiei contrapunctice și poate ale unui expresionism de reeditare personală. Foarte consecventă cu sine însuși (dacă trecem de titlu și de disjuncția de aparență) muzica are un segment final totalizator armonic, cu rost constructiv marcat. Fred Papovici rostește o muzică de soliditate constructivă, altitudine a gîndului.

Costin CAZABAN

Fernando Grillo — ansamblul „Hyperion"

„Grillo e impresionant !. Instrumentul său pare să aibă 6 corzi și uneori chiar 30". (Luciano Berio)

„Îl consider pe Fernando Grillo una dintre marile prezențe ale scenei muzicale contemporane care știe să releve prin compozițiile și interpretările sale originale aspecte nebănuite ale unui instrument pe care credem că-l cunoaștem". (Lucien Goethals).

„Aparițiile lui Fernando Grillo se înscriu în spațiul magiei sunetului, culorii și gestului, propunînd lucruri totale, primordiale, atît de necesare". (Iancu Dumitrescu).

În această primăvară, Fernando Grillo a fost pentru a patra oară oaspetele României. Ca de fiecare dată în calitate de interpret și compozitor, ca și rîndul trecut într-un concert al ansamblului „Hyperion". Este, pe de o parte, atracția biunivocă dintre contrabasistul italian și muzicienii români (care i-au dedicat o serie de lucrări) iar, pe de altă parte, expresia afinității demersurilor artistice (individualizate în ceea ce privește finalitatea dar intersectabile în plan axiologic) ale lui Fernando Grillo și ale membrilor „Hyperionului". Manifestarea din Studioul 8 al Radiodifuziunii nu s-a circumscris contingentului. Dimpotrivă, a fost concretizarea aniversării de către asamblu a cinci ani de ființare. Timp în care formația s-a dovedit o asiduă promotoare a componisticii românești contemporane afirmînd implicit filoanele acestei creații — vezi concertele în care muzica unui Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Nicolae Brînduș, dialoga cu muzicile tradiționale și (sau) cu cele dintîi opusuri din creația noastră cultă — și etalînd explicit valențele unei creații ce incumbă potențialitatea determinării destinelor muzicii universale. Desigur, meritele aparțin deopotrivă inițiatorului ansamblului — compozitorul Iancu Dumitrescu — și membrilor componenți — de la nucleul cristalizat pe parcurs pînă la colaboratorii părtași demersurilor interpretative. Unul dintre acești colaboratori poate fi considerat, pe drept, Fernando Grillo. În concertul aniversar, Grillo a dat întreaga măsură a măiestriei lui interpretative și componistice. Astfel, *Imnul bizantin* de Doru Popovici — creație situată în vecinătatea sursei propriu-zis muzicale — a constituit pentru contrabasistul italian prilejul edificării unor sonorități foarte apropiate de spiritul unei muzici eminamente vocale. Redarea propriului sunet interior al interpretului a coincis în *Medium II* de Iancu Dumitrescu cu însăși muzica imaginată de compozitor. Lucrarea abstractizează un anume tip de manifestare spontană a făuritorilor de culturi orale. Aici, actul interpretativ traversează evenimentele accidentale ale unui mediu esențial. Relația dintre partitura scrisă și efectul sonor este investigată deasemeni de Nicolae Brînduș în *Solilocviu*, creație în care interpreților li se oferă libertatea de a construi volutele unor console riguros dăltuite de autor. *Arc-en-Phoenix* este o lucrare pentru contrabas solo compusă de Fernando Grillo în 1976. Gestul componistic se grefează pe gestul teatral conotativ simbolic. Parametrii, atît muzicali cît și extramuzicali sînt orchestrați : modurile de atac, dinamica, mișcarea scenică.

Dacă Fernando Grillo refuză exhibițiile tehnice în favoarea introspecției sonore, Costin Cazaban și Corneliu Cezar prospectează sunetul primordial, unic, decantîndu-l de armonicele naturale spre a i le restitui în sintagme savant elaborate. Astfeli *Naturalia* de Costin Cazaban devine o entitate sonoră a cărei elemente fie că sînt proiecții ale sunetului fundamental, fie că aparțin domeniului meta-muzical, cu specificare că cele din urmă sînt tolerate de cele dintîi. Paradigma zgomotelor intră în sintonie cu paradigma sunetelor ; pedala (fundamentala) împreună cu scara armonicelor naturale, preia funcția unui adevărat burete care „suge" celelalte evenimente acustice, despersonalizîndu-le dar impregnîndu-se totodată, de substanța lor. Aceleași consecințe se degajă din lucrarea lui Corneliu Cezar intitulată *Aum*. Să ne gîndim că această muzică a fost scrisă în miezul deceniului șapte (deci în plină perioadă post-serială). !

Un alt protagonist al serii a fost Aurelian Octav Popa, membru de bază al „Hyperionului", interpret de numele căruia sînt legate majoritatea creațiilor românești dedicate clarinetului în ultimele două decenii. Multiplele lui disponibilități interpretative au fost din nou probate, de data aceasta, în două lucrări situate la poli stilistici opuși. Am recunoscut personalitatea lui Cornel Țăranu în *Ofrande II*, creație ce aderă la clasicismul structural prin sobrietatea scriiturii, prin obiectivitatea expresiei. Abstractizarea și măestria folclorului extraeuropean îl atrage pe Horia Șurianu (aflat și în ipostaza de comentator al concertului, sarcină de care s-a achitat cu pertinență). Programatismul din *Vrîtra* este deconspirat de însăși evoluția discursului muzical. Stăpînit la început de materia sonoră identificabilă unui flux magmatic, compozitorul o dovedește treptat parcă asimilînd-o și decupîndu-și contururile dorite. Monodia, ultimul stadiu al evoluției, prinde ființă odată cu diatonizarea contextului, se parcurge astfel întregul traseu de la întuneric la lumină, cu mențiunea că procesul se desfășoară în aceeași zonă stilistică dominată de o certă culoare locală, inedit realizată de acompaniamentul pianului. Dacă adăugăm lucrarea *Curcubee* de Octavian Nemescu — o muzică de maximă condensare a materiei sonore supusă imploziei, fenomen care prin reiterare articulează forma — vom avea imaginea globală a unei manifestări caracterizată deopotrivă prin densitatea programului și performanțele interpretative.

Liviu DĂNCEANU

Dialog cu Fernando Grillo

Născut la 20 iulie 1945 în orașul Foggia, studiază contrabasul cu Corrado Penta și violoncelul cu Amedeo Baldovino la Conservatorul „F. Morlacchi" din Perugia, obținînd diploma de merit în 1970. Participă la „Internationale Ferienkurse für neue Musik" din Darmstadt în 1974 și 1976. Autodidact în compoziție. Obține mai multe premii la concursurile de interpretare și creație muzicală : Rotterdam, Darmstadt, Roma, Paris, Bilthowen etc. A susținut concerte și recitaluri în peste 50 de centre muzicale din Europa și America, efectuînd numeroase înregistrări radiofonice și discografice. Este membru în juriile unor concursuri muzicale internaționale : Rotterdam, Munchen, Bilthowen. Profesor la conservatorul din Perugia și director artistic al asociației „L'Arco Musicale".

— A apus de mult vremea cînd Berlioz îi numea pe contrabasiști „porteurs d'eau", tehnica contrabasului înregistrînd, în ultimele decenii, progrese nebănuite în trecut. Credeți că s-a ajuns la limita posibilităților tehnice ale instrumentului sau viitorul ne rezervă încă multe surprize ?

— Pentru mine posibilitățile sînt întotdeauna în domeniul expresivității și nu tehnice. Mijloacele tehnice sînt cîteodată foarte sofisticate, după cum, de exemplu, le folosesc eu dar sînt limitate. În domeniul expresivității însă nu există limite. Acesta este un aspect pe care eu îl consider fundamental, relevant, extraordinar la muzicienii români, unic în lume.

— Contrabasul a fost mult timp un instrument exclusiv acompaniator : la început octaviza partida violoncelului, apoi, odată cu romanticii, capătă o oarecare independență, pentru ca în muzica contemporană să asistăm la adevărata lui emancipare. Această evoluție a determinat trecerea contrabasului din orchestră în fața orchestrei, ca solist și iată-l, de curînd, instrument, participant la recitalurile camerale...

— Fundamentală, la contrabas, este puritatea expresiei. Dezvoltarea posibilităților expresive și tehnice a contribuit substanțial la nașterea unei literaturi pentru acest instrument. Sînt, astfel, peste 50 de compoziții dedicate contrabasului aparținînd unor renumiți compozitori contemporani cum ar fi de pildă Xenakis, Donatoni, Cage sau Stockhausen.

— Jazzul a constituit unul din factorii cei mai activi în evoluția contrabasului. Să nu uităm că în formațiile de jazz (în trio-uri mai ales) instrumentul deține și o funcție solistică. Treptat însă contrabasul a început să fie substituit cu chitara-bas electrică. Mai mult, unele genuri ale muzicii de divertisment (rock and roll, beat, pop) s-au născut direct cu chitară-bas. Există o concurență reală între contrabasul tradițional și fratele său vitreg cu amplificator și difuzor ?

— Pericolul este relativ pentru că la mijloc este vorba despre niște mode. Chiar în jazz se constată revenirea la instrumentul natural, acustic. Este aspectul tradițional care confirmă un stil în jazz. Și apoi, în muzică nu putem vorbi de o substituire a sonorităților ci de o completare a lor așa cum nu putem substitui inteligența omului cu „inteligența" computerului.

— Sînteți deopotrivă interpret și compozitor. În creație urmați exemplul lui Chopin sau Kussewitzki care au compus exclusiv pentru instrumentul lor favorit sau dedicați lucrări și altor instrumente și formații instrumentale ?

— În compoziție am preferat la început contrabasul : *Paperoles, Gstûs, Ambre, Arc-enPhoenix* și altele — toate pentru contrabas solo. Au urmat compoziții pentru violoncel, vioară, violă, chitară, cvartet de coarde, lucrări concertante. Apoi am compus teatru instrumental, balete — unul foarte important pentru mine este *La fanciulla e l'incanto* — acțiune scenică pentru 4 instrumentiști și 2 dansatori. În acest an am scris un octet intitulat *L'usce di stele* pe care aș dori foarte mult să-l prezint publicului din România.

— Care este rolul compozitorului în evoluția contrabasului ? Este suficient ca un compozitor să cunoască teoretitc instrumentul sau el trebuie să fie și un bun practician ?

— Practicarea unui instrument este importantă pentru compozitor. Dincolo de cunoașterea instrumentului este exprimarea propriului său sunet interior, plecînd de la instrumentul favorit spre marea formație orchestrală. Astfel, instrumentul devine un mijloc important de meditație, de contemplație. Fără îndoială, cunoașterea instrumentului este cîteodată fundamentală. Dar ceea ce rămîne în mod prioritar este această concepție despre sunet pe care compozitorul știe să o exprime. Și aceasta este un alt aspect extraordinar al muzicii românești.

— Vă aflați pentru a patra oară în România. Iar creațiile compozitorilor români dedicate contrabasului au reprezentat contactul permanent dintre Dvs. și muzica românească...

— Chiar dacă este foarte dificil s-o faci pe profetul în afara țării tale, doresc să fac o mărturisire : muzica românească este extrem de importantă astăzi mai mult ca întotdeauna. Și noi, în Occident, avem absolută nevoie de ea.

— Cum vedeți în continuare concretizarea relațiilor dintre compozitorii români atașați de măiestria interpretativă a lui Fernando Grillo și creatorul acestei măiestrii ?

— Am înregistrat la Electrecord un disc de muzică românească cu lucrări din creația lui Iancu Dumitrescu, Costin Cazaban, Octavian Nemescu și Horia Șurianu. Deasemeni, în concertele mele un loc important îl deține creația muzicală românească. Aș menționa aici lucrări ca *Imn bizantin* de Doru Popovici, *Medium II* și *Cogito* de Iancu Dumitrescu, *Cumpăna porții* de Octavian Nemescu sau *Evoluțio II — concert pentru contrabas* de Lucian Mețianu. Trebuie făcut în așa fel ca muzica românească să fie cît mai cunoscută. Eu, de exemplu, organizez în Europa festivalul de muzică latină unde, alături de Italia, Franța, Spania și Portugalia, România ocupă un loc proeminent. Aceste festivaluri joacă un rol fundamental deoarece aici se capătă experiență, se atinge un nivel internațional ridicat. Îmi place să ajut muzicienii înzestrați, în special tineretul în afirmare. Cred însă că trebuie făcut mai mult pentru colaborarea între oameni.

Liviu DANCEANU

Cvintetul „Concordia"

Cunoscută și recunoscută, din numeroasele concerte susținute în capitală și în țară, drept o valoroasă formație camerală, „Concordia" se remarcă în primul rînd prin bogatul și variatul repertoriu abordat, prin programele deosebit de interesante susținute, în care muzica românească își află locul de frunte.

Un astfel de program, alcătuit în exclusivitate din lucrări camerale românești, a suscitat interesul publicului prezent la recitalul susținut de cvintetul „Concordia", în colaborare cu alți soliști de prestigiu, în Studioul 8 al Radioteleviziunii române.

Denumit pe drept „Festival al muzicii românești", concertul a reunit nume ale compozitorilor români din toate generațiile, alături de lucrări de George Enescu, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Mihai Moldovan, Carmen Petra-Basacopol, figurînd și nume din generația cea mai tînără de compozitori — Violeta Dinescu.

Alegerea și realizarea perfectă a unui astfel de repertoriu se datorează atît conducătorului formației, fagotistul Miltiade Nenoiu, cit și valorii solistice individuale a fiecărui membru : Nicolae Maxim — flaut, Eugen Glăvan — oboi, Valeriu Bărbuceanu — clarinet și Nicolae Dănilă — corn, dotați cu o tehnică instrumentală precisă, un sunet pur și expresiv, inteligența înțelegerii și interpretării muzicale, care conferă unitate și omogenitate ansamblului.

Aceste calități s-au relevat cu precădere în interpretarea *Cvintetului pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și violină* (știma de violină fiind susținută de Silvia Drăgoi), în armonia și exuberanța întregii lucrări evidențiindu-se efectele timbrale și muzicalitatea ansamblului. Cu aceeași dezinvoltură și dăruire în *Divertismentul pentru suflători, harpă, xilofon și contrabas* de Carmen Petra-Basacopol, cvintetului „Concordia" i s-a alăturat Elena Gantolea (harpă), Ilie Mihalache (xilofon) și Ion Olteanu (contrabas), realizînd o interpretare plină de culoare, tonică.

Pe lîngă aceste două lucrări cunoscute și apreciate deja în public, concertul a cuprins și patru prime audiții, interesînd toate prin ineditul lor, prezentînd compozitori și lucrări în ipostaze noi.

Astfel s-au putut audia cele *Patru cîntece pentru mezzo-soprană și fagot* scrise de Mihai Moldovan pe versuri de Sanda Nenoiu și interpretate de Adina Iurașcu și Miltiade Nenoiu. Lucrare de tinerețe a regretatului compozitor, scrisă în creionări rapide, ea prefigurează stilul concis și sigur de mai tîrziu al autorului, mușcătoarea sa ironie din care nu lipsea vibrația adîncă a unui lirism grav. Pătrunsă în stil, interpretarea celor doi soliști a subliniat expresivitatea aceasta aproape aforistică.

O versiune inedită a celor *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu a fost realizată pentru două voci soliste și cvintet de suflători de către Gheorghe Firca. Cunoscut ca muzicolog, Gheorghe Firca se prezintă cu succes în postura de a transpune pentru cvintet de suflători muzica pentru voce și pian a lui Enescu. Surpriza audiției este rapid convertită de plăcuta sonoritate, adesea evocatoare a atmosferei specifice textului (sec. XV—XVI), pe care o redau suflătorii de lemn. Interpretarea vocală — aparținînd sopranei Monica Teodorescu (cu o voce clară și calmă în piesele lirice) și tenorului Vladimir Popescu-Deveselu (cu impresionantă forță și expresivitate în piesele dinamice) — s-a împletit armonios cu interpretarea instrumentală a cvintetului de suflători.

Mai puțin cunoscute publicului, *Poemele pentru cvintet de suflători și cor de cameră* pe texte de Magda Isanos *(Primăvara, Ploaia, Nu vă scuturați, florilor, În crîng)* ale lui Alfred Mendelsohn au adus un plus de prospețime și simplitate, prin vocile Corului de cameră al Radioteleviziunii, dirijat de Aurel Grigoraș, alăturate cvintetului, readucînd în atenția publicului un compozitor mai puțin cîntat în ultima vreme ; acțiune meritorie a cvintetului „Concordia" de a reevalua lucrări ale muzicii camerale românești.

Prestigiul de care formația „Concordia" se bucură din ce în ce mai mult, au determinat scrierea unor lucrări dedicate special componenților săi. O astfel de lucrare este cea a Violetei Dinescu, intitulată *Alternanțe*. Cunoașterea timbrelor și posibilităților tehnice instrumentale, talentul și spontaneitatea cu care compozitoarea înlănțuie și suprapune sonoritățile au ieșit la iveală în cvintetul de suflători dedicat „Concordiei", pe care aceasta l-a studiat și interpretat cu plăcere, reliefînd și susținînd cu înaltă profesionalitate atît părțile cît și întregul lucrării. Colaborarea compozitor-interpret se soldează cu o deplină reușită muzicală, Violeta Dinescu acordînd fiecărui instrument proporția și importanța specifică în contextul cvintetului, iar cei cinci componenți, aflîndu-și ponderea, au posibilitatea de a-și desfășura calitățile instrumentale, contribuind la expresiva mișcare sonoră a ansamblului.

Mihaela MARINESCU

Societatea „Muzica"

Al 30-lea „Dialog cu publicul" (așadar, o cifră rotundă !), organizat în Studioul T8 al Radioteleviziunii sub familiara egidă a Societății MUZICA, a avut loc în chiar ziua dedicată muzicii de organizatorii „Primăverii culturale a capitalei" ; o zi din primăvara muzicală sărbătorită nu întîmplător, credem, printr-un concert de prime audiții din creația tinerilor compozitori. Radiografia vîrstei tinere a compoziției românești pe care ne-a propus-o recentul concert-dezbatere indică mult mai clar decît alte însumări concertistice similare un grad crescut de consonanță componistică, un traseu comun spre care cele cinci muzici audiate tind ca spre o matcă (paradoxal !) generatoare, în care rezonan-

țele lor se întîlnesc și con-sună. Regăsim în toate aceste lucrări, ascunsă între volute stilistice sau manifestă, aceeași căutare a esenței muzicii, a acelui „ce" originar (interval, ritm, culoare, melos, spațiu armonic etc.) — îndepărtat în timp, ascuns în straturile folclorului — capabil să regenereze, să autentifice actul de creație. Preocuparea compozitorilor nu este îndreptată înspre a construi forme care să îmbrace ideea, ci spre căutarea ideii fără a cruța forma, pe care — implicit — prin actul lor cognitiv o reformulează.

În cele *Trei sculpturi* pentru cvartet de coarde de Maia Ciobanu, căutarea stării autentice pleacă de la contemplarea unor obiecte sculpturale („Cumințenia pămîntului", „Himera" și „Muza adormită" de Constantin Brâncuși) care nu sînt descrise, nici codificate muzical prin vreo relaționare de coordonate ; urmînd fluxul liber al impresiilor, interiorizate, sublimate, muzica este o personală prelungire sonoră a liniștii condensate în sculpturile brâncușiene. În prima parte, repetarea obsesivă a unor pedale peste care se proiectează desene frînte, suple, fragile, creează imaginea unei rotiri a obiectului contemplat, rotire care dezvăluie straturi tot mai profunde, ca o descojire, o pătrundere în taină. Partea a doua aduce o frămîntare ritmică nervoasă, o compunere a muzicii prin descompuneri „himeratice". Finalul are aspectul cel mai consonantic, efect neașteptat al suprapunerilor de pentatonii (anunțate în prezentare), creînd o prelungă stare de liniște, ca un gest de protecție al somnului muzei. În țesătura suplă a muzicii cvartetului intervin fragmente de text (din Eminescu, Blaga, text folcloric) a căror rostire din „offside" le-ar fi subliniat rolul structural în piesă, eliminînd riscul unei diferențe de fonus între vorbă și sunet.

Ca și în „Sculpturile"... Maiei Ciobanu, în piesa *Rezonanțe* de Doina Nemțeanu-Rotaru regăsim apelul la starea arhaică a unui folclor preponderent melodic. Gestul împrumutului folcloric este de fapt mimat, întrucît compozitoarea ajunge la această rîvnită „stare autentică" printr-un demers componistic de decelare, de simplificare și esențializare propriu. Lucrarea este gîndită ca un omagiu adus lui George Enescu, această intenție condiționînd-o stilistic în sensul unei apropieri de unele procedee componistice enesciene (variația continuă, unisonul variat timbral) și, mai mult, de acea atmosferă descriptiv-contemplativă, evocînd spațiul melosului autohton atît de propriu. Plecînd de la curgerea ritmică lentă și ajungînd la vioiciunea unui joc maramureșean, spațializînd și îmbogățind unisonul tînguitor pînă la dimensiunea suprapunerilor polifonice, stratificînd printr-o timbrare „jucată" distanța între aproape și departe (e adevărat că unele nuanțe au scăpat interpretării !), piesa *Rezonanțe* este o încercare de circumscriere a unui spațiu muzical propriu — rezonanță a spațiului-matcă mioritic.

Înrudirea pe care am aflat-o între poemul pentru voce gravă și pian *Către pace* de Liviu Dănceanu și ciclul de trei lieduri *Condiție* de Gabriela Aștileanu poate fi plasată în maniera dramatică, sobră, apodictică, a liniilor vocale. Liviu Dănceanu pleacă în formulările lui melodice de la structuri elementare (oligocordii), cu radicală reținere față de improvizație, de „întîmplător" ;zig-zag-ul vocal este atașat unei sume de sunete, mereu aceleași, într-un auster balans ritmic, în timp ce acompaniamentul figurează ascendent structuri armonice stabile, pînă la cucerirea întregii claviaturi. Gabriela Aștileanu preferă fluxul liber al verbului, de o continuitate firească, neconstrînsă, flux căruia îi subordonează susținerea armonică a pianului, aerisită, imprevizibil nuanțată.

Impresia de improvizație este creată în piesa cu același nume de Mihai Damian, printr-o iscusită regizare a arsenalului de virtuozitate timbrală și tehnică a flatului, la care autorul apelează timid la început și din ce în ce mai mult spre axa mediană a lucrării ; revenirea la o scriitură simplă, voit naivă, în final, încheie simetric un arc evolutiv amplu. Elementele de melodică incantatorie — formule caracteristice sau pedale — „tonici" structurează evoluția lineară, previzibilă, a lucrării, de la simplitate spre exuberanță și înapoi, la simplitate, rezultanta finală fiind o muzică situabilă prin cantabilitate și nuanța de necontrafăcut, de naiv a lirismului, într-o zonă a frumosului exotic.

Dincolo de dimensiunea componistică — în prim plan într-un concert-dezbatere — recentul dialog muzical cu publicul a subliniat dimensiunea interpretativă (aplicată la primele audiții de muzică românească !) deosebit de convingătoare prin calitatea versiunilor oferite și prin interesul vizibil crescut față de muzica nouă ; să-i amintim în acest sens pe Steliana Calos, Roxana Lazăr, Liana Podlovski, Florin Oatu, Radu Cozărescu, subliniind participarea de excepție a cvartetului „George Enescu".

Carmen CĂRNECI

Lola Bobescu

Sensibilă la dragostea și admirația cu care publicul nostru o întîmpină la fiecare revenire în țară, Lola Bobescu ne-a dăruit în ultima săptămînă a lunii mai două memorabile seri de muzică autentică cu cîteva din cele mai grele și frumoase lucrări din repertoriul viorii : Bach, Mozart, Beethoven, Enescu, Debussy. Marea personalitate a artistei ne-a dat prilejul încă o dată să-i admirăm nu numai alegerea repertoriului de înaltă demnitate profesională, dar mai ales forța realizării interpretative, mai vie și mai captivantă ca oricînd. Ne-am bucurat astfel că, printre puținele seri interesante pe care le-am avut în stagiunea aceasta, concertele violonistei Lola Bobescu s-au constituit în adevărate evenimente artistice. N-am înțeles de ce, în serile următoare, miercuri și joi—vineri, au fost invitate două „ersatz-uri" ale vieții internaționale de concert, rătăcitorul Yvry Gitlis și Yfrah Neaman.

Dar să lăsăm această lipsă de consecvență în ocrotirea vieții noastre artistce să fie discutată și lămurită de specialiștii criticii săptămînale T.V. Să ne

întoarcem deci la bucuria estetică oferită de Lola Bobescu. Arta sa, dotată cu atributele vibrante ale talentului românesc, cu acel patos curat și acea mobilitate de spirit cu trăsături delicate în sensul unui frumos, simplu, neîncărcat, s-a cizelat și organizat în marea școală franco-belgiană. Rigoarea stilistică a acestei școli i-a imprimat în același timp și aspectele spiritualității franceze de echilibru, grație și eleganță. Rezulatul acestor subtile dar evidente întrepătrunderi între forța temperamentală și gîndirea estetică conferă interpretului cea mai sigură stăpînire stilistică. Nici un stil nu poate fi exprimat convingător în afara acestui echilibru. Multe confuzii de idei au dus în ultima vreme la o interpretare lipsită de forța comunicării, invocîndu-se mereu sobrietatea stilistică. Dar sobrietatea stilistică nu înseamnă doar decît evitarea dulcegăriei și a sentimentalismului și nu excluderea trăirii emoționale. Se confundă platitudinile romantizării cu vibrația romantică fără de care discursul muzical nu poate stabili fluența unei comunicări artistice. S-a ajuns astfel, la uscarea sunetului pe care netalentații o numesc „rigoare academică". Un exemplu la cel mai înalt nivel îl poate oferi comparația între cel mai desăvîrșit violonist al generației tinere, Itzhak Perlmann, și profesorul său Isaac Stern, care nu i-a putut transmite, dincolo de extraordinara perfecție tehnică, și flacăra care modelează și luminează comunicarea artistică. Nimic nu poate suplini trăirea muzicii care de fapt înseamnă identificarea artistului cu vibrația creației muzicale. Sunetul Lolei Bobescu concentrează cea mai pură frumusețe, asociată cu o puternică elocvență, explicînd totul. Frazarea rămîne la acea rigoare agogică și la expresia curată care pot servi oricărui stil, de la Vivaldi la Enescu.

Prima seară a fost rezervată lui Bach și lui Mozart, evidențiind strălucita stăpînire stilistică și noblețea interpretativă a solistei. În *Concertul în la minor* de Bach, carura majestuoasă a primului Allegro a stabilit forța construcției la o mare tensiune a discursului. Partea lentă, pagină nemuritoare în muzica pentru vioară, a fost pătrunsă de un sentiment de reculegere de mare puritate. În Giga finală, elan și vervă. În Mozart, violonista, care a studiat în copilărie maniera miniaturizantă și edulcorată în redarea acestei muzici, ne apare în cea mai modernă concepție interpretativă, cu o virtuozitate puternic articulată, scînteietoare, împletind exuberanța cu rigoarea ritmică. În pagina lentă, Lola Bobescu adoptă o expresie amară, ușor obținută prin marea suplețe a vibrato-ului său. În Menuetul final, violonista aduce o grație inefabilă și o agogică de rară finețe.

A doua seară am asistat la acea colaborare fericită între doi artiști de mare clasă : Lola Bobescu și Valentin Gheorghiu. *Sonata „Kreutzer"* intră în forțele gneroase ale acestor doi interpreți, care au cîntat cu vădiă plăcere nemuritoarea capodoperă. Atmosferă pasionată, învolburată, în prima mișcare, senitătate și contemplație în tema cu variații, rigoare ritmică și inepuizabilă vervă în final. *Sonata în fa minor op. 6* de George Enescu este una dintre marile lucrări de valoare universală, putînd sta alături de *Sonata* de Franck, de *Sonatele* lui Brahms, ca și de cele ale lui Fauré. Din nefericire, această sonată este rar abordată în repertoriile marilor artiști. De altfel, mulți dintre ei nici nu o cunosc. În timpul cînd, alături de Festival, se organiza și marele Concurs internațional „George Enescu", obligativitatea interpretării acestei lucrări determina o deschidere de perspectivă, o intrare în repertoriile tinerilor candidați, viitori concertiști. Valentin Gheorghiu (care are și o admirabilă înregistrare a sonatei, împreună cu Varujan Cozighian) a fost un extraordinar partener pentru Lola Bobescu. O evidentă pătrunedere în esența emoțională a lucrării a determinat o interpretare fluentă și plină de poezie. Acel „a fost odată", depănat de firul primei teme, a străbătut în travaliul ciclic al întregii sonate, cu un aer nostalgic de mare putere de sugestie. Partea a doua a deschis o cale meditativă, ușor obosită, de o rară frumusețe. Final energic, plin de elan, cu replici tăioase și încordate. Tema întîia, revenită într-o declamație sonoră debordantă, apoi mărunțită lăutărește pe fondul de țambal, a fost redată inteligent și suplu.

După această densă lucrare atît de mult străbătută de elanuri și culminații sonore, de permanentă solicitare psihologică a ascultătorului, *Sonata* de Debussy — cu realele ei frumuseți proprii gîndirii impresioniste — a apărut nepotrivit plasată în program. Bineînțeles că și în această reprezentativă creație au fost redate toate subtilitățile și meandrele spirituale adecvate. Primul supliment cerut de public și oferit de artiști a corectat întrucîtva această ușoară neprevedere, prin extraordinarul și profundul Adagio de Brahms din *Sonata a treia în re minor*. La al doilea bis, interpreții au prezentat din memorie Scherzo-ul din *Sonata în fa major, „a primăverii"*, de Beethoven. Joc scînteietor și plin de umor, demonstrînd calitatea excepțională a duo-ului. Se impune gravarea imediată a acestor lucrări și a *Sonatei* de Franck prezentată de aceiași artiști anul trecut. Iată astfel, cu sprijinul orchestrei de cameră „Dinu Lippatti", alcătuită din străluciți instrumentiști și cu colaborarea excelentului interpret Valentin Gheorghiu, Lola Bobescu a izbutit să ne ofere în două seri sărbătorești lucrări reprezentative ale repertoriului de vioară și de cameră, iluminate de marele său talent. Îi mulțumim și-i așteptăm revenirea în mijlocul nostru. Prestigiul vieții noastre muzicale are nevoie de această prezență care stimulează și entuziasmează publicul și educă elevii și studenții școlii noastre muzicale.

George MANOLIU

Recital de violă Ștefan Gheorghiu

Laureat al concursurilor internaționale de la Markneukirchen și Evian, violistul Ștefan Gheorghiu se prezintă în fața publicului bucureștean cu un program interpretat cu o ținută artistică ce îi justifică titlurile internaționale.

În recitalul susținut de violist la Sala Studio a Ateneului român au putut fi audiate lucrări de maximă expresivitate dedicate instrumentului respectiv, compuse în acest secol 20. Angajîndu-se într-un maraton interpretativ, Ștefan Gheorghiu a prezentat publicului aproape un dublu recital, prima parte incluzînd piese de Enescu, Hindemith, Britten și Șostakovici, iar a doua parte lucrări în exclusivitate ale compozitorilor români contemporani : Myriam Marbe, Radu Negreanu, Violeta Dinescu și Horia Șurianu.

Dificilele partituri din prima parte a recitalului au fost aprofundate și puse în lumină cu dezinvoltură și ușurință de maestru (*Konzertstück pentru violă și pian* de George Enescu, *Sonatele pentru violă și pian op 11 nr. 4* de Paul Hindemith și *op. 147* de Dmitri Șostakovici, *Lachrymae* — reflecții la un cîntec de Dowland, pentru violă și pian op. 48 de Benjamin Britten).

Timbrul deosebit de cald, siguranța arcușului, a dozării intensităților pe tot parcursul recitalului, o fină surprindere a stilurilor au constituit coordonatele interpretative ale violistului Ștefan Gheorghiu (secondat cu nedesmințită subtilitate și aderență la intențiile solistului de către pianistul Iosif Ion Prunner).

Partea a II-a a completat imaginea primeia, cu un plus de receptivitate și înțelegere a muzicii contemporane românești. Sub semnul dialogului, viola și-a aflat ca partener banda magnetică, cu stranii intervenții în lucrarea *Refractio poesis I* de Horia Șurianu, apoi flautul (Matei Corvin) în împletirea melopeică din *Dialogo* de Violeta Dinescu, apoi ansamblul format din Viorica Ciurilă, Octavian Rădoi, Eugen Gheorghe și George Pane cu ritmicitate și forță în *Poemul concertant* de Radu Negreanu, și chiar „pe sine" în infinite coordonate expresive în *Sonata pentru două viole* de Myriam Marbe (viola a II-a fiind Vasile Grăjdianu).

Sonoritățile noi propuse de aceste lucrări, efortul introspecției și chiar asumarea rolului de dirijor (în lucrarea lui Radu Negreanu) au solicitat solistului calități deosebite, care i-au reliefat o personalitate complexă, o înțelegere profund angajată în fenomenul muzical românesc contemporan.

Întregul recital al violistului Ștefan Gheorghiu a avut darul de a pune în lumină un solist de înalt nivel profesional-artistic, capabil să abordeze stiluri variate, cu seriozitate și precizie, cu sensibilitate și forță expresivă, care face din viola sa un instrument de mare virtuozitate, un solist pe care îl dorim cît mai des pe podiumurile de concert.

Mihaela MARINESCU

Concert la Muzeul de artă

În ultimul timp, serile muzeal-artistice cuprinse în ciclul *Confluențe și interferențe între arte*, organizate la Muzeul de artă al R. S. România, au devenit din ce în ce mai atrăgătoare. Ponderea căzînd pe muzică, ele sînt de fapt interesante concerte camerale, unele plasate peste nivelul delectabilului, înscriind manifestări de profunzime artistică. Menționăm în acest sens recitalul Marthei Kessler cu lieduri din creația contemporană românească, sau programul susținut de formația *Consortium violae* asupra căruia ne vom opri în rîndurile următoare. Concertul, pe lîngă muzică veche englezească, a inclus și o primă audiție de muzică românească, cu care dealtfel a și debutat : *Două madrigale*, pe versuri de Marta Popovici, purtînd semnătura compozitorului Doru Popovici. Lucrarea nu a fost întîmplător aleasă alături de muzica veche englezească ; ea este concepută tot în spiritul unei muzici vechi purtînd amprenta sonorităților renascentiste aflate în simbioză cu cîntul bizantin, splendid intonat în concert de către cele două soliste : soprana Emilia Petrescu și mezzo-soprana Steliana Calos. În general, scriitura este simplă, cu rezultat sonor imediat la nivelul primului strat al percepției (omofonia susținută de cele trei viole fiind suport armonic pentru liniile unduitoare ale vocilor). Ea devine mai pretențioasă în momentele de solo vocal, cînd cele două voci dialoghează. Simplitatea sau complexitatea scriiturii constituie de fapt în mare parte teritoriul tehnicii componistice, dar dincolo de acest teritoriu, la nivel estetic, unde expresivitatea joacă rolul primordial, lucrarea se realizează pe deplin. Se pare că toate opusurile compozitorului plasate în sfera de preocupări pentru muzica veche (cu precădere de tip bizantin) stau sub semnul simplității tehnice însă cu rezultate complexe pe plan estetic. Și aici, sensibilele versuri oferite de cele două madrigale, *Omagiu lui Gheorghe Cucu* și *Cîntul vieții*, trimit spre un substrat estetic adînc unde cuvîntul se întîlnește cu muzica pentru a fuziona într-un tot. Semnificațiile muzicii lui Doru Popovici sînt detectabile *în acest* substrat, dezvăluindu-se plenar.

Muzica veche englezească, prezentată în continuarea programului de către formația *Consortium violae*, a constituit unul din puținele prilejuri de a redescoperi o lume artistică trecută, uitată adesea, lume departe de spiritualitatea noastră, dar interesantă și atrăgătoare prin caracterul ei special. În primul rînd nuanța medievală ce o poartă această muzică aduce plusul de farmec. Apoi mișcările contrastante deschid un evantai bogat de stări (de la lirism la vioiciunea dansului) relevante în dansurile elisabetane instrumentale ; am admirat precizia în execuție și maniera interpretativă a Sandei Crăciun.

Atmosfera a devenit şi mai interesantă în lucrările vocal-instrumentale. Astfel, cele *Trei cîntece* semnate de Henry Purcell, interpretate cu măiestrie şi foarte „în stil" de Steliana Calos — solistă cu mari disponibilităţi vocale, dublate de un rafinament muzical deosebit (s-ar cuveni o mai susţinută reclamă, atenţie şi promovare pentru această adevărată artistică !), precum şi cîntecele interpretate de soprana Emilia Petrescu, semnate de John Blow, Pelham Humphrey şi Daniel Purcell (în cel de-al treilea detaşîndu-se în execuţie viola da gamba tenor a lui Robert Dumitrescu) — tot o tălmăcire de aleasă sensibilitate artistică ce caracterizează muzicalitatea Emiliei Petrescu — au fost muzici fermecătoare nu numai prin patina vremii, dar şi prin conţinutul ce reunea trăiri capabile să atingă şi zone adînci de semnificaţii.

În concluzile, am audiat un concert de ţinută artistică realizat de formaţia *Consortium violae* cu concursul celor două soliste : Emilia Petrescu şi Steliana Calos. Păcat însă că o publicitate firavă domneşte în organizarea acestor întîlniri cu arta, proiectîndu-se încă în anonimat. Totodată dezideratul interferenţelor artistice rămîne la stadiul de schiţă atîta timp cît nu există un comentariu. A lăsa publicul singur să găsească semnificaţiile unor terenuri vecine în artă este poate prea riscant. Astfel, atunci cînd alături de muzica prezentată de *Consortium violae* actorul Constantin Băltăreţu, de la Teatrul de comedie, a citit din *Sonetele* lui Shakespeare, chiar dacă ne aflăm într-o zonă comună literaro-muzicală (sau nu !), pentru public erau necesare cîteva explicaţii. Tema enunţată (titlul ciclului !) şi-ar fi atins finalitatea. Desigur, prezentarea nu trebuie să aibă pretenţia unei conferinţe ; este suficientă punctarea unor idei de profunzime ce se poate realiza prin apelarea la unul din spiritele largi de la noi care, cu siguranţă, ar răspunde cu plăcere şi promptitudine la un asemenea act de cultură.

Horia ŞURIANU

Seară de balet

Printre puţinele spectacole pe care Opera Română din Bucureşti, din motive obiective — sala aflată în renovare — le mai oferă publicului spectator s-a numărat şi o seară de balet alcătuită din cîteva poeme coregrafice imaginate pe muzica unor inspiraţi compozitori români şi binecunoscuta şi mult apreciata variantă de balet realizată de compozitorul Rodion Scedrin după nu mai puţin celebra operă *Carmen* de Georges Bizet.

Calitatea stagiunilor unui teatru de operă şi balet poate fi apreciată cu precădre în urma vizionării unor spectacole uzuale, susţinute în seri obişnuite. Premierele şi spectacolele de gală poartă amprenta unui fapt ieşit din comunè căruia, în mod evident, i se acordă o atenţie deosebită. Dar reprezentaţiile zilnice oferite constant tuturor, probează prin nivelul lor seriozitatea muncii unor soliştî sau pe cea a unui ansamblu. În ultimul timp obişnuim a comenta astfel de spectacole căci — experienţa ne-a convins — şi aceasta oferă intense clipe de trăire artistică, uneori surprize dintre cele mai plăcute. O astfel de surpriză am avut în seara zilei de vineri, 28 mai cînd, pe scena mică a Teatrului Naţional, am urmărit spectacolul de balet la care ne referim.

Prima lucrare, *Poem bizantin* de Doru Popovici, poartă o dublă amprentă de originalitate. Muzicii intens marcată de ştiinţa, talentul şi inspiraţia compozitorului Doru Popovici, i se pliază o coregrafie la fel de ştiinţifică, şi de inspirată. Artista care este Alexa Mezincescu a ştiut să descopere întreaga subtilitate a ţesăturii sonore din partitura lui Doru Popovici, pătrunzînd, pe verticală, în profunzimile unor vremuri trecute cu puternică rezonanţă însă în prezent. Aceeaşi reuşită atestă de astă dată valoarea unui alt poem-balet, *Timpul cerbilor,* — muzica de Tiberiu Olah, coregrafia Alexa Mezincescu. Folosind măiestritele ecouri de cîntec popular, de obicei, de rit, de incantaţie din muzica lui Tiberiu Olah, legînd deosebit de scenic acest fundal sonor de o gestică uneori abstract-simbolică, alteori frapant telurică — reacţia lumii satului în faţa idilei dintre cei doi protagonişti — Alexa Mezincescu a conceput din nou o captivantă piesă de spectacol, vizualizînd fiecare turnură melodică, fiecare formulă ritmică pregnantă, din partitura ce i-a stat l-a dispoziţei. Şi de astă dată colaborara dintre compozitor şi coregraf a fost perfectă. Interpreţii, simţind această unitate, s-au modelat ei, realizînd deosebit de frumoase imagini de balet. Soliştilor Eugenia Cotovelea, Stela Viorică — o apreciere aparte pentru talentul şi graţia balerinei, pentru expresivitatea şi frumuseţea mişcărilor sale — Nicolae Deneş şi Cristian Crăciun, ansamblul de balet le-a fost de mare ajutor, creîndu-le un cadru scknic deosebit de expresiv, de unitar.

Tocmai această unitate între cei ce evoluează pe scenă a lipsit celui de al treilea moment de balet românesc — piesa *În amintire* aparţinînd foarte tînărului compozitor Dan Bălan, tot în coregrafia Alexei Mezincescu. Am sesizat în acest număr o uşoară discrepanţă, o uşoară ruptură între muzică şi gest. De astă dată, ceea ce am văzut nu ne-a mai convins. Mişcările par a fi alături de textul muzical şi credem că este vorba nu atît de o nereuşită de regie şi coregrafie cît despre o evoluţie rece, lipsită de acel „ceva" ce porneşte dinăuntrul actorului către publicul spectator. Credem — s-ar putea să greşim totuşi şi doar o „seară proastă" să fie simpla motivaţie a nereuşitei — credem, deci, că cei patru dansatori n-au aprofundat îndeajuns textul muzical pe care au fost chemaţi să-l însufleţească prin mişcarea lor. N-am simţit de astă dată acea unitate între arte, atît de deplin realizată în celelalte două lucrări.

În rolul minunatei Carmen — de acum pe sonorităţile lui Bizet destul de puternic impregnate de talentul lui Scedrin — Aurora Rotaru este o prezenţă pe care, după ce ai văzut-o, nu te gîndeşti decît cum să o revezi din nou. Graţioasă dar puternică, voluntară dar duioasă, sălbatecă dar îmblînzită tem-

porar de sentimentul unei iubiri pe care îl încearcă cu intensitate, Aurora Rotaru este o interpretă fascinantă. Cu greu i-au putut face față Ion Tugearu — deosebit de expresiv și bine realizat tehnic și Ștefan Bănică — aflat vizibil în fața unui rol — Escamillo — ce-i pune serioase și diverse probleme. Din nou un elogiu pntru ansamblul de balet. Și, desigur, recunoașterea deplină a meritelor artistului emerit Oleg Danovschi, semnatarul regiei și al coregrafiei.

Cristina SÂRBU

Întîlnire cu dirijorii de cor și profesorii de muzică

Luni, 12 aprilie 1982 a avut loc la Conservatorul Ciprian Porumbescu, a patra întîlnire profesională cu dirijorii de cor și profesorii de muzică, salutară inițiativă a Uniunii compozitorilor și Conservatorului bucureștean. Tema propusă și dezbătută cu dăruire și competență de conf. Constantin Romașcanu și asistent Dan Buciu — *Folclorul în creația corală românească* — reprezintă de fapt preocuparea permanentă a compozitorilor români din vechime și pînă în zilele noastre. Se pune doar problema utilizării lui eficiente. În acest sens, compozitorul Dan Buciu a explicat pe cît posibil teoretic și practic dificila problematică a modalismului în cîteva considerente estetice privind particularitățile armoniei modale, idei valoroase care au fost pe larg expuse în lucrarea sa „Elemente ale armoniei modale". În cadrul întîlnirii au fost explicate de către compozitorul Dan Buciu într-o manieră atrăgătoare dar precis științifică următoarele idei :

1. *Funcționalitate în armonia modală* (Paralelism între funcționalitatea în discursul armonic și melodia populară).

2. *Relații armonice* (relații plagale și lipsa unei constrîngeri funcționale).

3. *Acorduri* (eliminarea terței, noi tipuri de acorduri de cvarte și cvinte. Aglomerări de sunete sau clustere, suprapuneri de acorduri).

4. *Conducerea vocilor* (paralelismul dintre consonanță și disonanță).

Pentru a exemplifica concret ideea utilizării creatoare a folclorului în muzica românească au fost invitate trei coruri, laureate ale Festivalului național „Cîntarea României" :

— Corul mixt al Uzinelor „23 August" dirijat de Vasile Dogaru.
— Corul de cameră al I.P.C.G. dirijat de Voicu Popescu.
— Grupul cameral „Cununa" al Agenției de voiaj C.F.R., dirijat de Dan Mihai Goia.

De asemenea a fost audiată o bandă cu lucrări reprezentatitve ale genului coral : *Mioriția* de Paul Constantinescu și *Păstorița* de Marțian Negrea (fragmente). Integral au fost audiate *Balada* de Liviu Comes, *Fiica ce mi-ți dare* de Nicolae Boboc și impresionanta lucrare a lui Alexandru Pașcanu *Festum hibernum* precum și cîntece de copii la două și trei voci. În privința repertoriului ales de dirijorii celor trei formații, de remarcat grija pentru conceptul de valoare, lucru deosebit de greu de realizat întrucît se fac deseori confuzii între facilitate, simplitate și simplism. Criteriul valorii nu este întotdeauna facilitatea ci constă în forța cu care compozitorul reușește să exprime convingător o gamă variată de stări afective, cu mijloace de expresie diferite de la caz la caz. De aceea selecția trebuie făcută cu mult discernămînt în așa fel ca să capete greutate balanța în care se cîntărește valoarea față de non valoare.

De remarcat deosebita omogenitate la care s-a ajuns în emisie și interpretare și la repertoriul adecvat grupului cameral folcloric „Cununa" dirijat de Dan Mihai Goia. Repertoriul a cuprins cîteva prelucrări de folclor (*Păpărugă*, prelucrare de Nicolae Ursu ; *Cîntec și joc din Maramureș* — prelucare de D.M. Goia ; *Foaie verde de măr dulce* — prelucrare de Tudor Jarda și lucrări originale în stil popular românesc ca de exemplu *Țipurituri* de Nicolae Brînduș, măiestrit realizate cu competență și dăruire de dirijorul Dan Mihai Goia.

De asemenea o formație în plină ascensiune căreia i se pot aduce aceleași cuvinte de apreciere pentru structura adecvată a repretoriului, pentru varietatea lui și delicateței interpretării a fost corul Institutului de prospecțiuni geologice și geofizice dirijat de Voicu Popescu.

Repertoriul a cuprins piese variate ca atmosferă și stil: *Suita de patru cîntece* de Fr. Hubic (unele cu caracter satiric), *Lerui dragului Partid* (cuceritoare prin dinamica sa) și *Lilioară* de Vinicius Grefiens — delicata piesă în stil modal devenită aproape șlagăr al muzicii corale românești. Cea mai amplă formație, invitată a serii a fost corul mixt al Uzinelor „23 August" dirijat de Vasile Dogaru.

Repertoriul a conținut cîteva lucrări mai dezvoltate ca dimensiune și dificultate: *Frumosul vine pe apă* de Gheorghe Cucu, *Sîrba pe loc* de Gheorghe Danga și *Sîrba din cîmpie* de Constanin Romașcanu distinsă cu marele premiu în Columbia 1981. Referitor la ultima lucrare, de o formă complexă, cu dificultăți de dinamică și ritmică a cărei învesmîntare polifonic-imitativă creează contrastul lucrării — ea depășește ca dificultate posibilitățile corului. Consider că dirijorul Vasile Dogaru trebuie să acorde o atenție deosebită selecționării repertoriului pentru a pune în valoare calitățile coriștilor săi, mai cu seamă că aceasta este formația reprezentativă a Uzinelor „23 August". În urma audierii celor trei coruri, benzii de magnetofon și a documentatelor expunerii realizate de conf. Constantin Romașcanu și asistent Dan Buciu, tema propusă, „Folclorul în creația corală românească", a fost pe larg dezbătută cu deosebită competență de cei doi conferențiari.

Subliniind încă o dată importanța folclorului pentru creația muzicală românească, considerăm că abordarea dificilei problematici a modalismului în cadrul celei de a patra întîlniri cu dirijorii și profesorii de muzică reprezintă un act de curaj profesional și deosebită cultură datorate compozitorului Dan Buciu.

Irina ODĂGESCU ȚUȚUIANU

Itinerar muzical Clujean

Clujul muzical este un loc de permanentă reintîlnire cu arta sunetelor interpretată la o ridicată ştachetă calitativă. Cel mai adesea, aceasta este asigurată de instituţiile profesioniste de concerte ; iată însă că în cadrul Conservatorului „George Dima", în plăcuta ambianţă de intimitate a studiolului de concerte, se desfăşoară o ambiţioasă stagiune punctînd de foarte multe ori hotărîtor o desfăşurare muzicală care nu suferă de sărăcie, de improvizaţie, de inadecvare sau stereotipie. Şi într-adevăr, o stagiune în adevăratul sens al cuvîntului se desfăşoară sub emblema acestei renumite instituţii de învăţămînt, susţinută cu forţe proprii de studenţi şi profesori, mulţi dintre ei interpreţi deja de prim rang ai ţării, mulţi dintre ei forţe interpretative în plină afirmare, în deplină recunoaştere valorică.

Am putut astfel asista recent la un concert organizat şi oferit de Conservator participanţilor la un simpozion internaţional organizat de Universitatea Babeş-Bolyai, concert purtînd evident amprenta unei ample desfăşurări de forţe interpretative de calitate, arătînd pe scurt însă bine condensat tot ceea ce are mai bun această instituţie. Programul a fost deschis de orchesra de cameră „Dinu Lipatti" condusă de excelentul dirijor care este Casiu Barbu, oferind publicului numeros în sală, *Divertismentul KV 176* de Mozart într-o execuţie excelînd prin sensibilă acurateţe, printr-o inteligentă dirijare a planurilor melodice construind din subţiri, fine trăsături de arcuş, o splendidă pagină de muzică. În interpretarea formaţiei „Collegium Musicum Academicum", alcătuită din Aurel Marc — oboi, Ilse Herbert Laszlo — violoncel şi Eugenia Botar — clavecin, am ascultat *Sonata în la minor* de Telemann, piesă de somptuozitate barocă „turnată" într-o interpretare pe măsură. Tot o formaţie de cameră, alcătuită din Victoria Nicolae, Ilse Herbert şi Ninuca Oşanu-Pop, a oferit o excelentă interpretare unei exemplare partituri de Haydn, *Trio în la bemol major*, partitură exemplară prin ştiinţa (corect, superior asimilată, tălmăcită şi transmisă în sală) dispunerii secţiunilor în cadrul unei deja incipiente forme clasice pentru epocă, prin măiestria îmbinării sonorităţilor instrumentale în ceea ce, convenţional, se numeşte dialog sau acompaniament.

Cvartetul de studenţi George Dudea, Ovidiu Rusu, Marinela Boboş, Lucia Truţă au oferit o interpretare întrucîtva proaspătă a *Cvartetului op. 18 nr. 4* de Beethoven, părţile a doua şi a treia, interpretare apropiindu-se cu neocolită îndrăzneală de subtilităţile partiturii, rezolvate fără prejudecăţi însă cu promiţătoare măiestrie. În interpretarea flautistului Gavril Costea, acompaniat de Angela Albert, am ascultat *Variaţiuni pe o temă de Rossini* de Chopin, piesă contrapunîndu-se oarecum *Elegiei* de Fauré în excelenta interpretare a violoncelistului student Peter Szabo, acompaniat de Alexandru Melak, două lucrări de rafinament şi subtilitate de scriitură,, punînd în valoare, fără emfază însă, resursele instrumentelor şi instrumentiştilor. Tot un student interpret de clasă, baritonul Alexandru Agache, acompaniat de Valentin Gora, a oferit publicului excelente momente de muzică interpretate cu o voce de viitor din *Evgheni Oneghin*. Încintarea serii a oferit-o, grupareа ultimelor participări, deşi total diferite ca integrare în economia programului, ca să spunem aşa, totuşi două momente de interes, de exemplară putere şi ştiinţă de a face muzică : interpretarea oferită de Andrei Agoston şi Ferdinand Weiss *Sonatei a doua pentru vioară şi pian* de George Enescu, partea întîi, şi participarea corului „Cappella Transylvanica" dirijat de distinsul dirijor, practician şi educator care este Dorin Pop.

Fapt evident este însă că orice culminaţie trebuie să-şi aibă pregătirea în timp, originile undeva în complexul proces de educare, de formare şi obişnuire cu scena a viitorului artist concertist. Excelenta educaţie muzicală din Conservator este astfel anticipată de o laborioasă pregătire în Liceul de artă, educaţie punctată, cum e şi firesc, de apariţii în public. (Deja putem numi cîteva distincte incipiente personalităţi — pianiştii Anca Mihuţ, Cornelia Fucec, Kalman Ladislau, violoncelistul Huros Karoly — nume începînd deja să devină binecunoscute). Am asistat astfel la un recital susţinut, în paralel (interesantă şi fructuoasă această modalitate de confruntare cu publicul) de eleva violonistă Gabriela Costea, din clasa a opta şi Camelia Crenguţa Goilă, tînără pianistă în clasa a şaptea. Bineînţeles, la această vîrstă, judecăţile de valoare şi de perspectivă sînt greu de făcut ; am remarca îndeosebi un ton frumos, o ţinută sobră, fermă, hotărîtă, puţin crispată uneori sesizabilă şi din modul cum îşi gîndeşte frazarea violonista Gabriela Costea şi o spontaneitate, promiţînd frumoase împliniri, a Cameliei Goilă, tînără încă mai avînd de luptat cu o timiditate, de bun augur însă.

Stagiune clujeană nu înseamnă însă numai concerte în Cluj-Napoca. Am ascultat, de exemplu, la Muzeul de artă din capitală un excelent recital Joseph Haydn, organizat cu ocazia aniversării a 250 ani de la naşterea compozitorului austriac şi avînd în program patru triouri pentru vioară, violoncel şi pian. Versiunea sonoră, semnată de Victoria Nicolae, Ilse Herbert şi Ninuca Oşanu-Pop, a avut acea amprentă de exactitate şi superioară înţelegere a partiturilor interpretate, folosind cu sobrietate dar şi cu hotărîre, cu discreţie însă cu limpede reliefată oportunitate jocul de contraste asociat formei muzicale, diferitele raporturi şi echilibre între instrumente şi voci — modalitate conferind relief şi coerenţă unei muzici atît de simple şi de rotunde în bine gîndita ei simplitate. Într-un cuvînt, interpretarea a demonstrat ştiinţă şi plăcere de a face muzică, interpretarea bucurîndu-se totodată şi de excelentul ambient pentru muzică pe care îl oferă sala de artă feudală a Muzeului de artă.

Viorel CREŢU

Cei mai tineri compozitori

Actualul an I compoziție a ținut, confirmînd tradiția instaurată în ultimii ani, să-și facă debutul scenic încă de la începutul facultății. Este o ieșire la rampă pentru unii riscantă, pentru alții puțin prematură, dar sigur folositoare tuturor întrucît confruntarea cu publicul, cu critica muzicală, poate da un prim reper tînărului creator aflat la primii săi pași importanți pe drumul ce duce (speră fiecare !) către marea artă. Sigur aici nu pot fi concluzii, după un asemenea concert se pot creiona cîteva idei, se pot trasa cîteva jaloane pentru viitorul imediat ; cel îndepărtat rămîne însă, pentru fiecare, încă o necunoscută.

Leonidas Kottakis ne propune *Trei preludii* pentru pian, piese care au lăsat să se întrevadă, dincolo de anumite mici nesiguranțe în limbaj, creatorul cu idei. În ciuda unui anumit tribut plătit impresionismului, Leonidas Kottakis anunță, discret deocamdată, și o personalitate proprie care evident mai trebuie să lupte încă destul cu meșteșugul componistic pentru a se defini și împlini.

Ana Maria Avram, interpretă și compozitoare temperamentală (și-a prezentat foarte convingător nu numai *Suita* proprie pentru pian dar și *Preludiile* lui L. Kottakis) se arată a fi plasată în zona muzicală a unui impresionism ce acaparează atît zona limbajului propriu-zis cît și a imaginii și esteticii muzicale ; este drept, ce a făcut în *Suita* sa tînăra compozitoare este bine, chiar foarte bine uneori. Totuși ne aflăm doar în fața unei borne ce marchează primii kilometrii ai unui drum lung pe care poate este bine să nu te grăbești dar nu este recomandabil nici să stai prea mult pe loc.

Mihaela Stănculescu ne-a propus spre audiție tot o *Suită pentru pian* unde, de asemenea, mai greu am putut deslușì elemente proprii, personale în limbaj. Aici influențele stilistice erau mai numeroase, mai eterogene ceea ce, pentru început, nici măcar nu este rău. Autoarea *Suitei* trebuie însă să-și orienteze mai precis opțiunile și, în plus, să caute să concentreze elementele muzicale, puțin prea diluate încă.

Adrian Nichiteanu, cu cele *9 colinde românești* și *5 preludii* (pentru pian ambele) investighează zone diverse și interesante muzical. Dacă elementele modale prezente în colinde nu au fost întotdeauna prea autentice și convingătoare (deși au fost și momente bune, chiar foarte bune — mai ales în final) în schimb dramaturgia construcției celor cinci preludii a fost deseori remarcabilă. Universul sonor complex, limbajul avansat utilizat au fost elemente cu care tînărul creator a operat cu suficientă maturitate și detașare.

În fine, George Balint, un excelent pianist, a demonstrat o sigură și reușită punere în pagină a *Suitei* sale pe teme populare pentru pian. Izbînda scriiturii, eficiența pianisticii, au fost deseori atît de complete încît au reușit să estompeze unele goluri de substanță muzicală prezente pe ici și pe colo în partitură. Sigur, tentația instrumentului este mare, totuși atenție la miez !

Spuneam la început că aici nu este loc de concluzii. Poate în anul IV abia. Să așteptăm, să observăm și să comentăm. Atitudinea pasivă însă rămîne doar pentru noi, ascultătorii. Tinerii creatori, prezenți în acest prim concert, mai au multe de făcut. Un prim pas bun însă l-au făcut deja. Le dorim succes mai departe și așteptăm să-i urmărim cu mult interes.

Dan BUCIU

Pianista Liliana Nedelciu

Discipolă a profesoarelor Xenia Moscu și Aurora Ienei, tînăra pianistă Liliana Nedelciu, absolventă a Conservatorului din București, a făcut încă din anii de studii dovada unor admirabile calități interpretative, calități apreciate atît cu ocazia recitalelor și concertelor susținute în București și în alte centre muzicale ale țării, cît și la competițiile naționale și internaționale la care a participat și la care a fost distinsă cu : Premiul I la Concursul de interpretare a muzicii românești organizat de Uniunea Compozitorilor și Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și „Diploma de onoare" la Concursul de la Praga.

În acest context putem situa și recitalul susținut de Liliana Nedelciu în cadrul stagiunii camerale a Filarmonicii bucureștene. Cu regretul că nu s-a bucurat de spațiul unui recital întreg pe care îl merita cu prisosință, făcînd posibilă și o analiză mai profundă, ne vom rezuma la a nota cîteva impresii pe marginea programului prezentat, ce a urmărit un posibil traseu în evoluția romantismului muzical.

În primul rînd am dori să subliniem că interpretarea tinerei pianiste se evidențiază prin *echilibrul* calităților sale : strălucire tehnică, sensibilitate a tușeului, controlat cu rigoare, intuiție dar și știință a construcției formale și, nu în ultimul rînd, *un temperament solistic*. Astfel, în *Libesträume* de Franz Liszt, piesă care a inaugurat recitalul, am fost impresionați de redarea poetică a unui univers eminamente romantic, de o inefabilă frumusețe sonoră. Această muzică minunată solicită interpretului multă sensibilitate, dar în primul rînd multă intuiție în re-creearea atmosferei acelei epoci „revolute" (poate), dar lipsite de stress-ul și angoasele „moderne" specifice veacului nostru.

Desigur, *Sonata op. 109 în Mi major* de Ludwig van Beethoven a pus alte probleme de interpretare legate în special de forma aflată într-o zonă de interferență a unor rezonanțe de sorginte clasică cu fondul romantic al muzicii. Sublinierea contrastelor, conducerea reliefată a atît de complexei țesături tematice, susținerea respirației ample a acestei lucrări au constituit liniile de forță ale unei autentice versiuni interpretative.

În *Sonata a III-a* de Serghei Prokofiev am remarcat aceeași preocupare pentru susținerea fluxului sonor determinat aici de efervescența ritmurilor expuse cu robustețe dar și de contraponderea unor largi melopei atît de proprii compozitorului.

În sfîrșit, în *Bacanala* lui Constantin Silvestri dezvoltările ritmice ajung la paroxism, într-un veritabil extaz, prin obstinația accentelor, a contratimpilor, prin hiperbolizarea pulsațiilor ce alcătuiesc un continuum sugerînd păginele dansuri ale dionisiilor antice. Lucrarea a fost executată cu multă vivacitate, admirînd și de această dată strălucirea tehnică dar și concepția interpretativă consecventă spiritului acestei muzici.

În ciuda dimensiunilor sale relativ reduse (impuse din rațiuni birocratice), acest recital a confirmat talentul, și măestria tinerei pianiste Liliana Nedelciu, a cărei prezență pe scenele de concert ar trebui să fie mai susținută, mai în atenția instiuțiilor muzicale, cu atît mai mult cu cît promovarea tuturor tinerilor interpreți de valoare reprezintă o condiție a continuității prestigiului școlii muzicale românești.

Șerban NICHIFOR

Festival-concurs „Darclée" — 1982

Devenit un eveniment tradițional în agenda manifestărilor culturale argeșene, festivalul-concurs de muzică cultă și dans clasic „Darclée" aflat la cea de a VI-a ediție, ce s-a desfășurat la Pitești între 13—16 mai 1982 constituie, fără îndoială, o reușită.

Adresîndu-se deopotrivă elevilor liceelor de artă și amatorilor de muzică cultă și dans clasic de pe întreg cuprinsul țării, Festivalul-concurs „Darclée" asigură cadrul optim unei exigente confruntări a talentelor și eșalonării perspectivelor acestora. Au fost prezenți peste o sută de concurenți din 15 județe : cîntăreți, balerini, instrumentiști. Juriul a fost alcătuit din reprezentanți de seamă ai unor instituții de profil din Capitală : *Nicolae Călinoiu*, președintele Uniunii compozitorilor din R. S. România, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — președintele juriului —, *Cornelia Bronzetti, Maria Hurduc, Aurora Jenei, Nicolae Brînduș, Iovan Miclea, Ion Cudalbu*, profesori la același Conservator, *Ligia Ștefănescu*, cercetător la Institutul de cercetări etnografice și dialectologice (ICED), *Gheorghe Cotovelea*, artist emerit, prim solist al Operei Române, precum și din reprezentanții instituțiilor culturale piteștene : prof. *Ion Grecu*, directorul școlii populare de artă, prof. *Moise Mitulescu*, directorul școlii de muzică și arte plastice, *Dorel Manea*, instructor la Centrul de îndrumare a creației populare — Argeș —, *Dorin Oancea*, șef de secție la Teatrul „Al. Davila", *Constantin Alexandrescu*, directorul Centrului de îndrumare a creației populare din Pitești. Juriul a fost primit de către tovarășul *Manole Bivol*, prim secretar al Comitetului municipal P.C.R. — Pitești. La întîlnirea respectivă și la toate manifestările artistice incluse în programul festivalului au participat prof. doctor *Petre Popa*, președintele Comitetului județean de cultură și educație socialistă Argeș și *Niculina Pițigoi*, secretar al Comitetului municipal P.C.R. Pitești.

În urma celor două etape de selecție s-au evidențiat incontestabile talente : percuționista *Lucica Minea*, pianiștii *Viorel Țepeș, Cristian Niculescu* și *Loredana Baltazar*, violistul *Teodor Coman*, violonistele *Adriana Winkler* și *Mioara Udrea*, flautista *Gabriela Olteanu*, cîntărețele *Doina Chelbea* și *Roxana Incontrera*, cuplul de dans clasic *Ingrid Rupescu — Cătălin Caracaș* și cîți alții (premiați și nepremiați) ! Concursul a relevat încă odată *prezentul* talentului muzical românesc, eflorescența fără precedent a acestuia în contextul unei școli ajunsă la deplină maturitate. Totodată s-a remarcat valoarea mișcării artistice de amatori în ce privește muzica cultă și dansul clasic, juriul distribuind o serie de premii importante concurenților din această categorie, majoritatea elevi ai școlilor populare de artă.

Au fost organizate în cadrul festivalului-concurs „Darclée" și trei concerte la care și-au dat aportul soliști și ansambluri camerale din Capitală și din Pitești. În cel dintîi s-au produs forțele locale (*Daniel Codăuși, Luiza Steriade* și *Anca Ghizdavu* — pian și ansamblul de coarde *„Concertino"*), în cel de al doilea studenți și profesori ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu" (*Maria Diaconu, Krimhilda Cristescu, Aurora Jenei, Cornelia Bronzetti, Ovidiu Cucu*) și, în încheiere, soliștii Operei Române : *Ion Stoian, Marina Mirea, Iulia Buciuceanu, Vasile Martinoiu* acompaniați la pian de *Geta Popescu* și cuplul de balet *Alexa Mezincescu — Gheorghe Cotovelea, artiști emeriți*. Au fost seri de înaltă ținută muzicală răsplătite de aplauzele unui public entuziast.

Se cuvin a fi cu precădere menționate eforturile depuse de comitetele de cultură și educație socialistă Argeș și Pitești în perpetuarea acestei unice și valoroase manifestări culturale ce se înscrie ca un eveniment de seamă în cadrul festivalului național „Cîntarea României". Festivalul-concurs „Darclée" vine să stimuleze, prin cadrul oferit, *renașterea* acelui *amator de muzică* pentru care au scris toți marii creatori și în casa căruia se cîntau spre propria delectare sonate de Beethoven, Mozart, Schubert, lieduri, cvartete, triouri și cvintete de suflători... Ar fi la propriu ceea ce se înțelege prin creearea *bazei sociale de masă* a educației muzicale, o coordonată de neînlocuit a spiritualității omului zilelor noastre.

N. B.

Nicolae Caravia

Reţin figura prestantă a unui bărbat în faţa claviaturii, care s-a fotografiat acasă, punînd la vedere, pe pian, Albumul de discuri ENESCU CÎNTĂ SONATELE DE BACH, album lansat de firma Continental Records.

Fotografia este aşezată de mulţi ani aproape de masa de lucru la care revenea, cu cea mai mare plăcere, compozitorul, în chilia lui, lăsînd vioara marilor concerte la odihnă.

Aproape că nu mai este pomenit numele omului din poza de lîngă masa de scris a muzicianului, cu toate că pianistul i-a cruţat mult timp creatorului. Acest nume nu fusese repetat decît din cînd în cînd în „Viaţa şi activitatea lui George Enescu — Menţiuni cronologice" ; listele extrem de numeroaselor recitaluri ale lui Enescu în ţară dar şi la Bucureşti, în perioada 1914—1930, ar fi trebuit să-l repete mereu. Dar se înţelegea că într-o suită de programe dintr-un lung itinerar, artistic, acompaniatorul nu poate fi decît acelaşi. După cum, după mulţi ani, în şirul celor douăzeci de „Convorbiri" ale lui Enescu şi Gavoty, transmise de Radiodifuziunea franceză în toamna lui 1951, şi reluate în 1953, se înţelegea, după atîtea anunţuri-tip : ...„Extrasele din lucrările pentru vioară şi pian, pe care le puteţi asculta au fost înregistrate cu concursul pianistului Nicolae Caravia" — se înţelegea, deci, prezenţa lui continuă în legătură cu Enescu şi alături de Enescu.

Cine mai aminteşte, de asemenea, că pianistul îşi luase un prim avînt de compozitor ? Făcuse studii de specialitate la Conservatorul din Bucureşti, iar în 8 iunie 1916, la trei ani de la înfiinţarea Premiului Enescu, după Alfred Alessandrescu, cu al său *Acteon*, era Menţionat un Andante de N. Caravia.

Aflînd că Nicolae Caravia s-a stins din viaţă în decembrie trecut, vizitîndu-l pe Romeo Drăghici în „Casa în care a locuit George Enescu", l-am rugat să împărtăşească prin revista Muzica din amintirile sale asupra pianistului colaborator al lui George Enescu şi am alcătuit următoarele :

George Enescu a avut mai mulţi acompaniatori, la noi şi în lume. Însă cel mai mult a cîntat cu Caravia. L-a preţuit de la început ; şi iată cum : venisem de la Iaşi la Bucureşti să urmăresc, în 1914, repetiţiile şi concertul cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven sub conducerea Maestrului, care mi-a acordat atenţiunea şi generozitatea sa încă cu doi ani în urmă, cînd m-a găsit în casa lui Caudella. Maestrul trebuia să plece, invitat de familia Ioan din Ploieşti, să dea acolo un concert de binefacere, împreună cu pianistul Fucks Acompaniatorul se îmbolnăvise. Eram cu Caravia la Ateneu cînd i-a propus să cînte împreună la Ploieşti. Au făcut o repetiţie sumară care l-a satisfăcut deplin pe Enescu. Se inaugura atunci o colaborare pentru decenii !

A urmat refugiul la Iaşi. Pe strada Vovideniei, unde-şi găsise adăpost Enescu, la o familie care poseda un pian, ne întîlneam împreună cu Vasile Filip, Mircea Bârsan, Traian Ionaşcu şi Nicu Caravia. S-a alcătuit orchestra, se dădeau concerte, iar Maestrul concerta prin spitale, ridica moralul, îmbărbăta pretutindeni, în oraş dar şi în deplasări. În octombrie 1918 a fost la Botoşani ; fusese găzduit la familia Ciomac. A concertat şi la Paşcani. A fost un moment mereu demn de evocare, pentru că, iată ce s-a întîmplat : încă de la întîmpinarea la gară i se spusese Maestrului că în sala de maşini, unde avea să cînte, pentru muncitori, nu va fi pian. Caravia venise degeaba... ; iar Enescu ţinea să nu mîhnească pe cei care-l aşteptau. A cîntat şi Chaconna de Bach. Am urmărit împreună efectul colosal al muzicii lui Bach şi al viorii enesciene asupra acelor ascultători, uimiţi de frumuseţe, bucuroşi de minunile muzicii, bucuroşi şi recunoscători că Enescu era printre ei !

După pacea de la Buftea, Marghiloman, reţinuse în trenul special ce trebuia să ducă acasă, prin Elveţia, misiunea franceză, un loc pentru Enescu. Muzicianul-patriot a rămas în ţară, la datorie.

După făurirea statului naţional unitar român, după memorabilele concerte date la Iaşi, în care a apărut şi Caravia, după atîtea recitaluri şi turnee în Moldova (în octombrie-noiembrie, Enescu a cîntat cu Caravia la Bîrlad, Galaţi, Chişinău, Roman apoi la Teatrul Naţional din Iaşi), urmează revenirea la Bucureşti, seria de concerte dirijate de Enescu la Ateneul Român, a recitalurilor cu Istoria sonatei, împreună cu Alfred Alessandrescu, dar şi cu Nicolae Caravia, de asemenea la Ateneu şi, mai ales, în numeroase oraşe din ţară : de la Turnu-Severin la Cernăuţi, de la Constanţa la Oradea.

Executînd — pentru a cîta oară ? — vreo piesă din repertoriul de rutină pentru vreun orăşel, din şirul unor turnee concentrate spre a economisi timp şi efort, i s-a întîmplat violonistului pe care-l aşteptau la hotel foile de compoziţie, să sară vreo porţiune similară, scurtînd textul autorului pe care-l executa. Iar „Caravitchi" — cum îi spunea, familiar, Enescu, îl... prindea imediat. „O să-ţi cînt la hotel măsurile cu pricina" — îl încredinţa, glumind George Enescu.

Nicolae Caravia ştia pe dinafară aproape tot, ca un solist ; în acompaniament protagonistul avea ca partener nu un simplu instrumentist de rutină. Uimea cu abilitatea lecturii la prima vedere, iar memorizarea nu constituia pentru el o simplă performanţă de înmagazinare ; reflexele îi erau fracţional-muzicale, multilateral nutrite... Cîntînd singur, evidenţia toate calităţile unui artist de înaltă responsabilitate şi temeinicie, în prim plan. Aşa se arată Caravia, cu întreaga lui capacitate, admiraţie şi slujire în înregistrările proprii, făcute la Radio Geneva cu : *Suita în stil antic, op. 3, Vals în Mi bemol Major, Barcarolă, Preludiu şi Scherzo de Enescu.* Şi din nou, partener ideal îl aflăm în imprimarea, împreună cu Sandu Albu, a Suitei *Impresii din copilărie,* a aceluiaşi George Enescu !

La Oradea prezintă Enescu în primă audiţie absolută, în ianuarie 1927, *Sonata „în caracter popular românesc".* Este un moment de seamă în istoria modernă a muzicii noastre, şi universale, în care autorul îl avea ca partener pe Nicolae Caravia, aşa

cum va fi fost și la sfîrșitul aceleeași luni, la București, unde pentru „Universitatea liberă", se cînta în aceeași interpretare capodopera enesciană.

Tot în primă audiție, cu Caravia, cînta Maestrul, într-un recital dat în sala Gaveau de la Paris (1927), *Sonata „în caracter românesc"*. Păstrez o cronică a lui Marc Pincherle, din Le Monde Muzical (29 februarie), în care eminentul critic francez, punînd Sonata lui Enescu în comparație cu... trei piese abil scrise (de un renumit compozitor, n.n.) dar aproape goale de muzică, scrie : „Muzică este, în schimb, de-a lungul întregii Sonate a III-a, „în caracter romînesc", de George Enescu".

Muzică, desigur, din punct de vedere componistic. Iar Caravia era alături de Maestru ! de autor, în această lucrare pentru pian (s.n.) și vioară.

La Paris, în Franța și în lume, „acompaniatorul lui Enescu" reprezenta pentru Caravia una din „cărțile de vizită" cele mari ! O îndelungată colaborare înscria un nou și ultim punct de culme în iunie 1949, cînd, tot în sala Gaveau, cu același Caravia la pian, George Enescu oferea un unic recital, avînd în program : Nardini, Bach, Samazeuilh, Woolett, Kreisler, Hlelée și Enescu, din nou în primă audiție acolo : Suita *Impresii din copilărie*. Era o seară de muzică și a nostalgiilor dorurilor și candorilor.

Enescu a dispărut...

Caravia și-a urmat devoțiunea : a cîntat singur muzică de Enescu, iar cu Sandu Albu a înregistrat *Impresiile*... Doamna Deniza Caravia a ținut să rămînă și dînsa pe banda cu memorie magnetică, anunțînd titlurile programatice ale Suitei dedicată lui Caudella, de la Iași.

În 1973, Nicolae Caravia și soția sa m-au ajutat, la Paris, să montez și să prezint marea Expoziție Enescu, de atunci : 145 m², 90 de panouri și 10 vitrine...

Ultimele fraze, Romeo Drăghici le-a rostit, în „Casa în care a locuit George Enescu", cu intermitențe și... A voix basse, ca într-un ultim capitol de „Amintiri".

Nicolae Caravia a murit la sfîrșitul anului 1981, al Centenarului George Enescu. Artistul, omul, merită nu numai consemnările muncii și obnegației sale, ci și gîndurile recunoscătoare ale tuturor celor care slujesc cultura muzicală romînească la noi și în lume.

Eugen PRICOPE

Prezențe românești

Ilinca Dumitrescu

În luna martie 1982, Ilinca Dumitrescu a întreprins un turneu de recitaluri în U.R.S.S. — la Leningrad, Tallin, Vilnius, Kalinin — cu un program cuprinzînd Scarlatti, Bach, Prokofiev, Paul Constantinescu.

Iată cum apreciază criticul Mihail Bialik de la ziarul „Smena" din Leningrad prezența interpretativă a pianistei, absolventă a Conservatorului din Moscova :

„Intelectul sobru și riguros, auzul fin, au controlat în permanență raportul dintre detalii și întreg, neîngăduind nici o exagerare. Tușeul precis, tehnica de degete clară au făcut ca țesătura sonoră să fie limpede, întru totul audibilă. Toate acestea sînt într-adevăr semne ale unui stil interpretativ «clasic».

Dar via însuflețire și simțul umorului, manifestate de Ilinca Dumitrescu în Sonatele lui Scarlatti, simțul coloritului național în lucrarea lui Paul Constantinescu, emoționanta înfrigurare și rafinata eufonie din fragmentul *Romeo și Julieta înainte de despărțire* de Prokofiev, au adus în cîntul său elementul romantic. Iar cînd la bis pianista a interpretat prima *Mazurkă* de Chopin, a ieșit în evidență faptul că romantismul nobil, echilibrat, al acestei muzici, este îndeosebi apropiat acestei fascinante individualități artistice.

Prima întîlnire a lăsat o plăcută impresie. După aceasta, nădăjduim să urmeze altele care, de asemenea, să aducă bucurie ascultătorilor".

Michaela ROȘU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

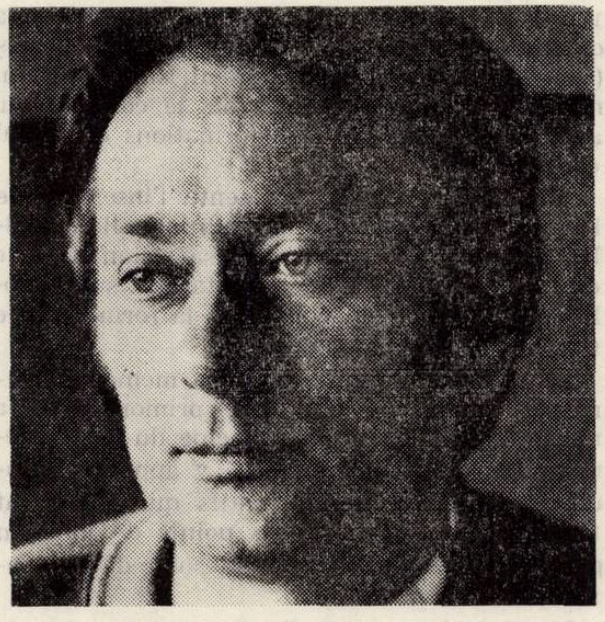
LUCIAN METIANU

Portrait

Fred Popovici

„Loin de ne voir dans la poursuite d'une méthode... qu'un desséchement des facultés, j'y vois, au contraire, la forme la plus puissante de l'invention".

Pierre Boulez



Affirmer que la musique est une manière de penser au moyen des sons est, semble-t-il, une vérité simple, indiscutable ; à l'analyse cependant, elle s'avère une structure de surface (Chomsky *sensu)* impliquant tout au moins deux structures profondes : la première est le résultat du rapport entre la pensée et le domaine auquel elle s'applique (dans le cas de la musique il s'agit de l'espace non-conceptuel des sons) ; la deuxième, le résultat de la spécificité du domaine artistique où la pensée est supraordonnée par la stratégie du sensible, de l'intuition, de l'inconscient. La substance sonore suppose, par elle-même, que l'acte du penser soit explicite mais — dans une mesure égale et presque simultanément — implicite.

La multitude des possibilités de combinaison entre le paramètre explicite et le paramètre implicite (avec leurs degrés intermédiaires) équivaut à la multitude des modalités de composition. Dès lors, définir la position d'un compositeur signifie lui assigner son lieu géométrique en vertu des mouvements qu'il opère avec et par ces paramètres.

Si l'on tente de délimiter la personnalité de Lucian Meţianu, on constatera tout d'abord qu'il appartient à la catégorie des compositeurs qui abordent l'énoncé musical de manière notamment explicite (envisageant toutefois le réél dans une perspective plus large, qui dépasse la stricte sphère des sons). Puis, que

la démarche de sa pensée ordinnatrice est gouvernée par son attitude fondamentalement, foncièrement intuitive à l'égard de la musique, chose qui assure l'unité, la cohérence de sa création toute entière, laquelle associe l'unicité de direction à la pluralité des aspects sémantiques de chaque texte pris à part. Lucian Meţianu fait partie de la génération des compositeurs entrés (et bientôt affirmés) dans le monde de la musique roumaine au début des années '60. Travaillant sans relâche et en profondeur cette vision intérieure fondamentale, il a contribué à la configuration d'un concept en quelque sorte dominant dans la création musicale de l'époque, se prolongeant jusqu-à nos jours et constituant l'un des arguments majeurs de l'originalité de la culture musicale roumaine de l'après-guerre : soit, l'idée d'une transformation continuelle de la substance sonore, du devenir (potentiellement infini) d'une donnée initialement simple.

Le professeur Constantin Noica appelle „holomère" un segment de l'ensemble d'un oeuvre apte à éclairer — par la recherche — les lignes de force de celui-ci. Dans ce sens, le Quatuor no. 1 de Lucian Meţianu, écrit en 1961 (durant ses années d'études au Conservatoire), me semble un „holomère" pareil de sa création musicale : en y ouvrant des fenêtres (sur sa technique, partiellement, sur sa vision, notamment) on peut entrevoir le compositeur avec la vocation des transformations qu'on lui connaît.

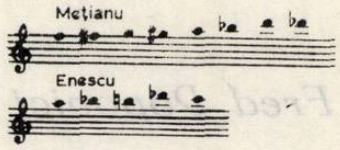
Le Quatuor no. 1 représente l'insertion de l'auteur dans la musique traditionnelle ; d'ailleurs, il avoue lui-même que sa vision procède en quelque sorte de ses méditations sur le rôle de l'extension du pont dans la forme sonate (surtout postbeethovénienne).

Le quatuor assimile, dans sa mémoire intérieure, comme un „atavisme" primordial de la musique européenne, le principe du sectionnement tripartite, mais celui-ci y apparaît „brouillé" par des codes formatifs qui viennent troubler ses symétries, ses points de jonction prévisibles, la dynamique de son développement.

La première „section" se constitue par la juxtaposition de deux éléments, le premier étant quantitativement prépondérant et s'imposant en tant que fond continu. C'est une pédale figurée (répétition de certains sons dans le cadre de formules rythmiques diverses résultées des combinaisons possibles entre les divisions de la noire par 2, 3, 4, 5, 6, 8). Le deuxième élément représente la rupture, l'„accident" (quantitativement inférieur) qui annonce les événements ultérieurs (de développement). Les deux éléments constituent le paradygme du quatuor qu'illustre, du poit de vue de l'intonation, l'accord :

résulté de la superposition de deux septièmes majeures séparées par une tierce mineure.

Mais, l'individualité „psychologique" dirais-je de cette première „section" vient d'un „thème" (considéré comme tel dans le sens large de profil mélodique) qui se détache de la monochromie du premier son répété *(fa)*. Ce thème renferme onze sons de la gamme chromatique, le douzième *(mi bémol)* étant réservé pour le finale de la „section". L'on est frappé par une certaine analogie avec le célèbre thème de la *Sonate dans le caractère populaire roumain* d'Enesco :



La seconde „section" renverse le rapport entre les éléments : le deuxième s'amplifie (c'est une structure générative issue de l'„accident" de la première section), alors que le premier est restreint à une tissure dense mais de souffle bref.

La „reprise" enfin, se réclame de la „section" médiane car ses deux éléments témoignent de cette transition. Et la forme s'ouvre par la réintégration du facteur de transformation (assurant le développement) à partir du canon du no. 12 de la pièce.

C'est à travers le prisme de cette transformation, dans l'idée de pont dans la forme sonate qui, en s'amplifiant, entraîne le discours vers la mobilité et l'imprévisibilité (issues des prémisses bien connues) que l'on peut entrevoir les futurs tracés supraordinateurs de la musique de Lucian Meţianu, une fois que ces conceptions ont été brièvement — mais très précisément — énoncées dans le *Quatuor no. 1*.

Deux seraient les lignes directrices délimitant sa création : la première illustrée par *Echo* (1966), *Ergodica* (1967) et *Connexes* (1968) — ces trois oeuvres devant constituer par la suite sa I *Symphonie* —, puis par le *Quatuor à cordes no. 2* (1968) et *Eloge* (1969). La seconde ligne commence avec sa pièce électronique *Pythagoréis* (1970) et se prolonge dans le cycle des *Evolutio* I — sonate pour contrabasse seule — 1973 ; II — sonate pour contrebasse et ensemble de chambre — 1976). Les deux lignes se rencontrent après certaines interférences partielles dans l'oeuvre de synthèse que représente sa *II-a Symphonie* (1976—1981).

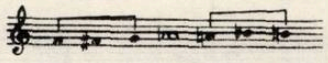
Le cycle des trois morceaux formant la *I-re Symphonie* cerne la personnalité de compositeur de Lucian Metianu et précise son rôle dans l'émulation idéelle de la musique roumaine des années '60 (soit, transgresser le déterminisme quasi-mécanique de la pensée sérielle aussi bien qu'un certain pittoresque de souche faussement folklorique par l'institution d'un autre type de contrôle du discours sonore, apte à lui donner la pulsation vivante de l'imprévu, la stratégie de l'attente, etc.).

Je commencerai par examiner phénoménologiquement les trois pièces, pour suggérer ensuite quelques idées conclusives.

Le code génératif de *Echo* est comprimé dans le chiffre 6 (nombre parfait — égal à la somme de ses diviseurs : 1+2+3 = 6).

L'analyse — comprise comme l'établissement des dissemblances sur l'axe du temps (Ruwet *sensu*) — indique la présence de trois „sections" (comme dans le cas du *Quatuor no. 1*, la notion de „section" est utilisée dans le but pratique de fixer des jalons dans un discours sonore continu). La première „section" se divise en deux „sous-sections" : 2 × 6 mesures + 4 × 6 mesures. La „sous-section" I délimite l'espace sonore de la composition toute entière (entre la b et la b^5), de 6 octaves. Elle a (1+2+3) + (2+3+1) mesures de 6/16 (une mesure = une noire pointée ; cette valeur se multiplie par 1, 2, 3).

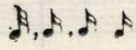
A cette étape initiale de conquête de l'espace sonore (par une économie comparable graphiquement à une estampe japonaise) fait suite la présentation du matériau qui remplit, peu à peu, cet espace virtuel. Il s'agit d'un „cluster" chromatique au centre sur *la* et formé de 3+3 = 6 sons : l'ambitus du „cluster" recouvre l'intervalle d'une quarte augmentée :



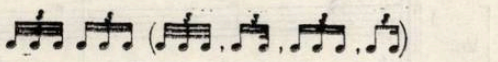
La „sous-section" II présente les sons du „cluster" dans le même plan des hauteurs, pour commencer ; puis, dans les premières 12 mesures, ils changent de place quant aux timbres seulement (les toutes premières, mesures) ; ensuite (dans les 12 mesures suivantes) ils passent en des registres différents : c'est dire que l'espace virtuel se convertit en événement virtuel, soit qu'une possibilité de mélodie apparaît.

La deuxième „section" introduit du nouveau : le „cluster" y est complété jusqu'à l'ensemble des douze sons : la quarte augmentée de l'ambitus du „cluster", mesurée à partir de *la*, donne un nouveau centre, *ré*, autour duquel se groupent 6 autres sons :

Le chiffre patronymique de la „section" est 4 ; aussi, la section comprend-elle 4 couches polyphoniques symétriques construites avec les suivantes cellules de rythmes chromatiques :



Au centre de la „section" se trouve la tissure des trois trompettes, avec quatre modalités d'emploi des triolets :



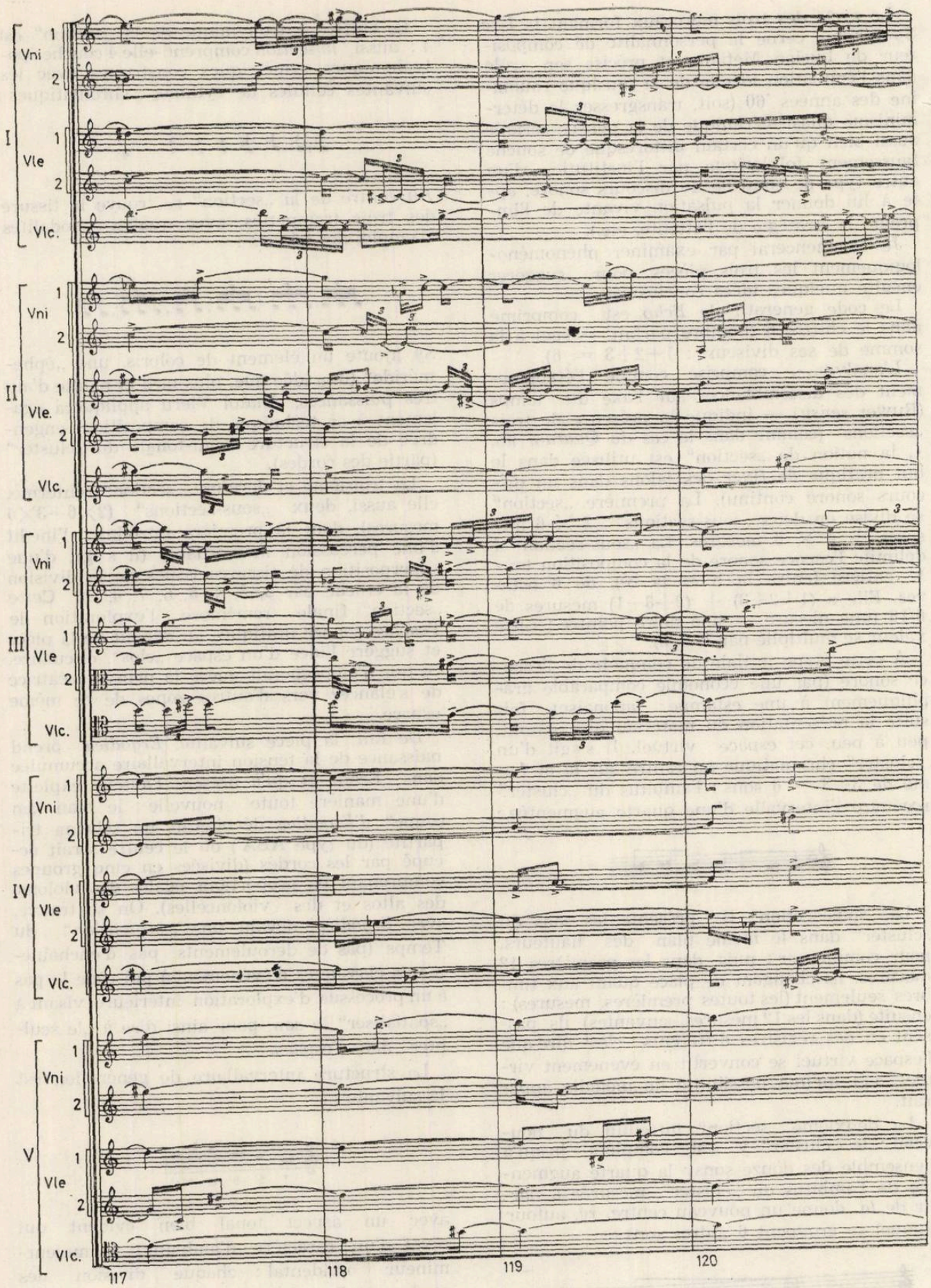
Sy ajoute un élément de coloris, une „éphéméride" (une idée que, plus tard et nantie d'autres puissances, Anatol Vieru appliquera également à sa technique de composition) engendrée de la structure demi-tonale du „cluster" (partie des cordes).

La troisième et dernière „section" renferme, elle aussi, deux „sous-sections" (2×6+3×6 mesures), dont la première introduit l'inédit d'une percussion inaccordable (il s'agit d'une superposition de tissures issues de la division de la croche par 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). Cette „section" finale remémore l'exploration de l'espace sonore pratiquée au début de la pièce et suggère l'idée d'un espace „clos", circulaire, ce qui n'empêcherait guère la pensée créatrice de s'élancer vers d'autres zones de ce même espace.

De fait, la pièce suivante, *Ergodica* prend naissance de la tension intervallaire accumulée dans „Echo" et qu'à présent l'auteur exploite d'une manière toute nouvelle : le plan „en coupe" *d'Ergodica* dévoilerait un schéma tripartite (du type ABA') où le centre serait occupé par les cordes (divisées en cinq groupes comprenant en proportions égales des violons, des altos et des violoncelles). On se trouve, avec *Ergodica*, devant une „suspension" du Temps (pas de déroulements, pas d'enchaînements classiques d'événements) pui cède le pas à un processus d'exploration intérieure visant à „spatialiser" le son, pour ainsi dire à „le sculpter" dans l'espace.

La structure intervallaire de génération est la suivante :

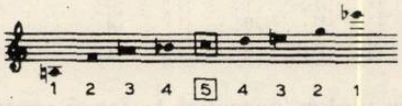
avec un aspect tonal bien évident qui revêt d'un caractère d'ambiguité le majeur-mineur occidental ; chaque division des cordes reçoit une ligne mélodique issue de la transposition de la structure générative sur


I
Vni
1
2
Vle
1
2
Vlc.
II
Vni
1
2
Vle.
1
2
Vlc.
III
Vni
1
2
Vle
1
2
Vlc.
IV
Vni
1
2
Vle
1
2
Vlc.
V
Vni
1
2
Vle
1
2
Vlc.
117
118
119
120

les deux premières composantes ainsi que sur les deux dernières de la ligne mélodique descendante symétrique (mi, do dièze, la, fa dièze, fa).

Avec des lignes mélodiques dont les unes semblent comprimer, les autres dilater le même modèle, l'auteur réalise une „mise en abîme" de sa musique, il la „visse" pour ainsi dire sur elle-même, en son intérieur le plus profond, dans les couches de ce que l'on pourrait appeler le plasma sonore. C'est ce qui, précisément, suggère l'impression de Temps suspendu.

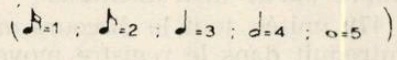
Quant à la „section" première, il est intéressant de relever qu'elle représente en somme la dernière d'*Echo* lorsque celle-ci est exécutée de manière indépendante. *Ergodica* propose un déroulement sonore traditionnel avec des successions d'événements, une „histoire" sonore avec un „avant" et un „après" qui contrastent avec la structure envisagée ci-dessus. Il existe deux plans dans cette „section" : un soit-disant „ground" à substrat tonal-modal, „tissu" avec les composantes d'une structure symétrique :



permutées à l'ensemble des douze sons d'apres les tracés du tableau ci-dessous :

1	2	3	4	5
2	4	1	5	3
3	1	5	2	4
4	5	3	2	1
5	3	4	1	2

où s'associent les sons avec des valeurs :



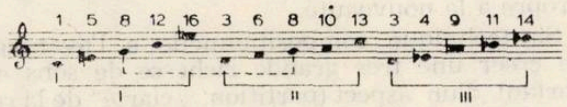
Sur ce „ground" viennent se superposer des évènements du type des „éphémérides" qui prêtent de la couleur au discours, suggèrent l'idée du Temps qui s'écoule avec des déplacements spatiaux.

La dernière „section" enchaîne les combinaisons possibles entre des carrés latins à partir du principe des sons communs (le dernier son d'une structure est le premier de la structure suivante).

Pour ce qui est de la stratégie des timbres — remarquablement conçue —, elle allie les sons des bois (ils apparaissent comme un subtil prolongement des cordes de la „section" antérieure), des cuivres et des cordes, les associant en proportions variées. Progressivement, les sonorités des instruments à cordes se libèrent, restent les seules du Finale, en s'arrêtant sur un accord formé par la transposition de la structure générative sur *ut*.

Et c'est précisément de cet accord-ci que part la dernière pièce du cycle de la I-re Symphonie, *Connexes* (1968), un poème vocal-symphonique sur des vers de Ion Barbu. Cet accord constitue la première strate de la „section" première de l'oeuvre, figurée par la pédale continue des violons et des altos. La deuxième strate se constitue aux violoncelles et contrebasses où cinq durées différentes (2,5, 6, 9, 17 multipliées par , puis par

sont associées à des fréquences fixes. L'accord pédale s'engage par des glissandis entre les sons qui le composent. De cette mobilité apparaissent les structures 3, 6, 8, 10, 13 et puis 3, 4, 9, 11, 14.



Une troisième strate prend naissance avec deux percussionnistes qui agissent sur un grand nombre d'instruments inaccordables (le „matériau" de leurs interventions provient de l'enchaînement de formules rythmiques rencontrées dans différentes musiques folkloriques). Cette strate constitue un *continuum* dont la ligne est aléatoire (les formules rythmiques peuvent être exécutées dans n'importe quel ordre et par n'importe lequel des instruments concernés). Il prend fin avec l'apparition du choeur (dont nous parlerons séparément à la fin des considérations touchant *„Connexes"*).

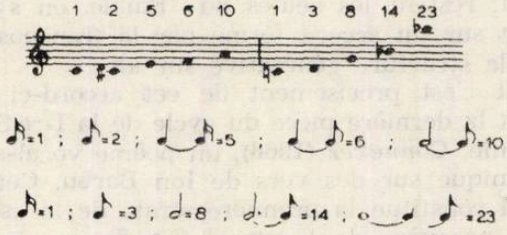
Les mouvements des deux premières strates ont conduit à l'organisation mélodique d'une „section" nouvelle (de fait, plus que dans tout autre cas, *„Connexes"* se refuse à être divisée par sections). La quintessence de l'oeuvre se trouve dans la „section" qui commence à la mesure 113, et continue jusqu'à la fin.

L'ensemble initial

a	1	3	8	14	23
b	2	7	13	22	23
c	5	11	20	21	23
d	6	15	16	18	23
e	10	9	12	17	23

renferme les sous-ensembles engendrés de la lecture des sous-ensembles a, b, c, d et e en

ligne et en colonne ; naissent ainsi deux types de carrés latins — avec les permutations intérieures afférentes — capables de converger sur 23. Cette combinaison, transformée en séquences additionnées donne :



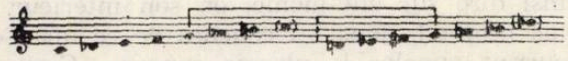
Voyons-y, au fond, la quintessence même de la pensée musicale de Lucian Meţianu qui envisage la transformation comme principe de composition ; mais, l'intime association de la rigueur et du principe de loi compositionnels avec l'imprévisibilité, ne peut être énoncée ici que trop brièvement ; ce serait, mettons, que certain événement sonore doive à coup sûr se produire à certain moment bien déterminé, *mais pas forcément conforme* à une prévisibilité confortable et dénuée de cette tension propre à la nouveauté.

Sa technique compositionnelle a l'avantage de créer une très grande richesse de sens en partant d'un aspect (partition, „clarté" de la réception auditive) de la réalité musicale, nettement et dûment configuré. La variété et la complexité du timbre ne sont pas chez Meţianu le résultat d'une partition chargée de portées et excessivement agrémentée d'indications d'exécution ; elles ressortent des rapports polysémantiques virtuellement capables d'apparaître chez l'auditeur.

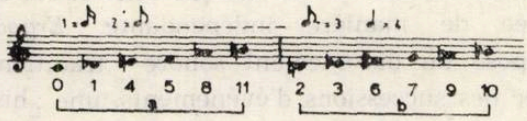
Quant à l'ensemble choral introduit dans *Connexes* pour servir le texte poétique, non seulement qu'il prête au poème de Ion Barbu une nouvelle dimension en le revetant d'une tissure vocal-acustique, mais il ajoute à la musique même une aura spéciale. Le texte s'insinue dans l'espace sonore comme une coordonnée nouvelle, sémique et sémantique à la fois. Le rapport poésie-constellation sonore devient une relation de prolongement mutuel: le tout („Connexes" et le cycle entier) atteste l'orientation sémantique en même temps que — une fois encore — l'ouverture vers des horizons nouveaux. C'est ainsi que des transformations „connexes" finissent par se refléter dans la conscience la plus profonde.

Je disais au commencement de cet exposé que de la première ligne directrice délimitant la création de Lucian Meţianu relève aussi le *Quatuor à cordes no. 2* (1968). Oeuvre d'exception — témoignage d'une pensée compositionnelle cristallisée et dans la même temps un des meilleurs exemplaires du genre —, il suppose plusieurs niveaux de lecture qui se constituent dans un système sémantique ouvert et, en dernière instance, inapte à être récupéré par quelque secteur que ce soit de la musique contemporaine — fatalement limité.

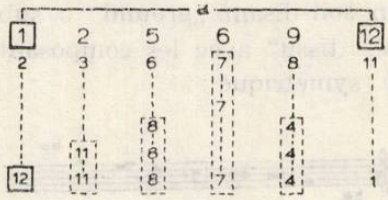
La conception du *Quatuor no. 2* exploite une option par excellence mélodique : il s'agit du deuxième mode byzantin qui se chante sur „Ut" mais que le compositeur permute sur „Ré" en complétant de la sorte l'ensemble des douze sons :



Afin que la gamme chromatique apparaisse sans répétitions (de sons), on élimine „Sol" du premier tronson de 6 sons et „Ré" du deuxieme ; si on numérote „Ut" = 1 = demicroche etc., on aura :



Chaque partie instrumentale suit les tracés indiqués dans le tableau suivant (comprenant des valeurs de durée et fréquence) :



Le I-er violon parcourt le tracé renversé du violoncelle ; le II-e violon parcourt celui de 3 à 11 (b) et le alto le tracé renversé du II-e violon.

Etant donné que la somme de tous les termes (de chaque partie) est la plus grande au violoncelle (= 479 termes), c'est celui-ci qui entre le premier dans le discours sonore, le quatuor ne commençant qu'au registre aigu des flageolets, la descente graduelle dans les zones moyennes se faisant par l'introduction partiele d'un son, puis d'un autre, pas avant cependant qu'il n'ait parcouru le tracé de sa propre partie instrumentale.

Aprés 479 unités, tout le discours musical se trouve introduit dans le registre moyen (serait-ce maitenant une „deuxième section" de l'oeuvre ?), mais bientôt il s'élance à nouveau — au moyen de *glissandi* entre les sons composant les lignes mélodiques — vers le registre le plus haut (dont les sons sont notés dans la partition, approximativement).

S'il s'agissait d'employer un terme pris aux mathématiques, on pourrait dire que le discours musical passe *à la limite*, dans le sens que le *continuum* est une conséquence normale de la discontinuité des matériaux utilisés.

Le compositeur ajoute à son oeuvre un facteur d'ouverture supplémentaire : celui d'un mobile mis à la disposition de chaque instru-

mentiste (réalisé par la modification de l'indication métronomique des diverses portions de sa partie, ce qui lui fait obtenir une variété de *tempi* et une tissure plus complexe due à des moyens fort simples) ; ce mobile peut être introduit soit au début de l'ouvrage, soit après avoir fini de parcourir la première „section".

Le *Quatuor no. 2* de Lucian Meţianu est l'épure de son penser musical et le fait que le compositeur lui a assigné une place dernière (d'une signification conclusive) dans un cycle d'ouvrages. le désigne comme un véritable symbôle de l'„art poétique" du musicien, en même temps qu'un emblème de toute une période chronologique de la musique roumaine où la génération de Meţianu s'est imposée avec autorité.

La seconde ligne directrice délimitant la création de notre compositeur comprend — telle une coordonnée première — la pièce électronique *Pythagoreïs* (1971), elle-même première dans un deuxième cycle d'ouvrages. Elle a été réalisée à l'aide d'un *Synthesiser Moog* au laboratoire de la Hochschule für Musik de Cologne.

Sa structure fondamentale est formée de cinq éléments dont les caractéristiques sont constantes : les durées (en secondes) et les rapports entre les fréquences et les durées.

Ces cinq éléments sont : 2', 5", 6", 9" et 17". De suite prend naissance le carrée latin ci-dessous :

17	9	6	5	2
9	5	17	2	6
6	17	2	9	5
2	6	5	17	9
5	2	9	6	17

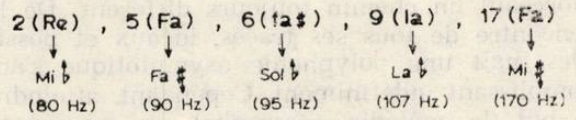
En calculant les sommes partielles (17 + 9 + 6 + 5 + 2 = 39 maxima) on obtient une structure rythmique absolument complémentaire dont la lecture peut se faire de plusieurs manières : chaque ligne de la matrice ainsi obtenue est apte à devenir un terme (de I à V) ; on peut opérer la substitution : I = 5, etc., d'où on déduit la structure symétrique par rapport à la première :

I II V
III IV
V II

En appliquant à chaque structure (et implicitement à chaque élément) une ligne monotone décroissante (= 0 ; — 1 ; 2 ; — 3...-n) ressort la table des déplacements des structures (avec le sens de chaque élément). En menant plus loin les raisonnements, on finit par établir les moments d'attaque et les durées des structures de façon cohérente, en les déduisant des prémisses ci-dessus (pour les détails supplémentaires, voir *Revue Roumaine* no. 2/1981).

Les fréquences sont déduites d'après le raisonnement suivant : dans la succession demi-tonale 0,1, ...11 (0 = do...), 17 = 11 + 6 = 5 = fa (*modulo* 12), etc. Si, de la sorte, deux fréquences se répètent, on passe dans un système non tempéré.

Menant, dans ce cas également, les raisonnements jusqu'au bout, on obtient la représentation graphique totale des fréquences de la pièce :



L'important dans *Pythagoréis* c'est que par suite de mécanismes génératifs dont les points de départ viennent d'être établis ci-dessus, on arrive à un systeme cohérent, viabile, de transformation d'une structure (ayant une configuration parfaitement identifiable — telle une ligne mélodique par exemple) en une série d'éléments isolés. Se constitue de la sorte pour ainsi dire une stratégie de l'„organisé" et de l'aléatoire, qui facilite des échanges, pratiquement infinis, entre des structures sonores extrêmement différentes. Et l'espace qui sépare une structure de l'autre — en apparence intransgressable — est illustré dans une mobilité et une transparence d'aspect témoignant d'une logique absolument phythagorique de la musique (qui, en fait, lui est consubstantielle), à savoir le flux permanent entre continu et discontinu, entre créé et incréé.

Du plasma de *Pythagoréis* naissent — pour former avec cette picèe ce que l'on appelle une classe de composition — *Evolutio '73* pour contrebasse (une sonate pour contrebasse), *Evolutio '74* (pour violoncelle) et *Evolutio '76* (pour contrebasse et ensemble de chambre). Il serait fastidieux d'insister aussi pour la sonate à contrebasse sur les algorythmes génératifs (elle n'est d'ailleurs, dans une grande mesure, que l'application de son modèle, *Phythagoréis*, à la musique instrumentale), tel que je l'ai fait dans le cas de l'oeuvre électronique. Aussi, vais-je souligner seulement les aspects qui la particularisent parmi les créations pour instruments soli de la musique roumaine contemporaine — en tant qu'écriture, modalité de faire valoir les virtualités instrumentales respectives etc.

L'essence compositionnelle de cette sonate est la „naissance" d'une mélodie (d'une virtualité sonore initiale se trouvant à la frontière de l'amorphe et du bruit, autrement dit à la limite entre des sons indéfinis et des objets sonores cristallisés) ; l'improvisation (qui consiste en effets spéciaux, propres à aborder d'une certaine manière la contrebasse) alterne, au commencement de la pièce, avec des sons bien établis comme hauteur et durée (c'est sur eux, en tant que centres de gravité, que s'appuiera la construction prochaine de la mélodie). Puis,

c'est une polyphonie qu'on pourrait nommer „imaginaire" qui s'installe ; „imaginaire", parce que le soliste est convié à choisir dans le dédale des nombreuses portées superposées (arrivant à un moment donné à 21 !) le chemin qui peut l'amener à la mélodie cristallisée. Par le choix de certains tracés, par l'abandon fatal d'autres, l'instrumentiste peut se „tailler" (avec chaque nouvelle exécution du morceau) un chemin toujours différent. De la rencontre de tous ses tracés, idéaux et possibles, naît une polyphonie asymptotique s'accomplissant indéfiniment. Cependant, atteindre le but (la mélodie accomplie) ne représente qu'un moment de l'„évolution" générale du discours car la mélodie — une fois réalisée — se démembre aussitôt en rameaux de courte durée pour se diriger en fin de compte vers la zone même où elle a pris naissance.

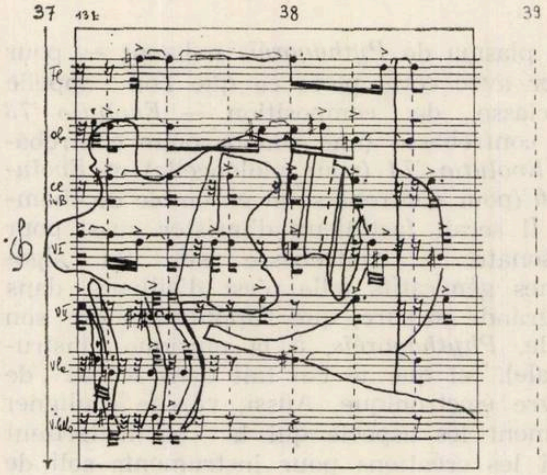
La composition a donc un caractère ouvert dont une des conséquences est précisément le fait que — exécutée en sens inverse, depuis le finale à l'incipit — elle engendre un discours sémantique qui n'est pas identique avec le texte initial mais qui, évidemment, relève des mêmes coordonnées spatio-temporelles : c'est une nouvelle composition, à savoir la sonate pour violoncelle solo écrite en 1975.

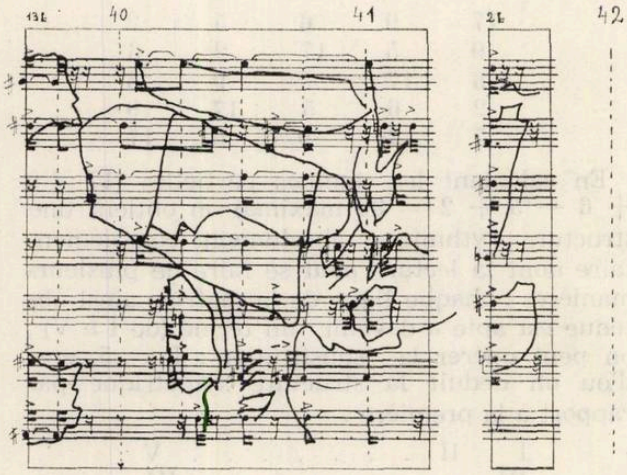
Mais la plus importante conséquence, ou plutôt le plus important prolongement de la sonate pour contrebasse dans un corpus sonore nouveau — identique comme base de départ (le texte proprement dit de la sonate pour contrebasse) bien que tout neuf comme modalité de traitement du texte — c'est la pièce pour contrebasse et ensemble de chambre, *Evolutio II* (1976). Sa conception a été suggérée à l'auteur par l'existence même des deux sonates : *Evolutio II* déroule — simultanément cette fois — la sonate pour contrebasse dans ses deux sens possibles. La superposition est opérée néanmoins selon un code extramusical qui prouve sa fertilité étonnante dans le champ sonore. Le compositeur ouvre, dans la partition de la pièce pour contrebasse lue de manière renversée (laquelle n'est rien d'autre que la sonate pour violoncelle), des „fenêtres", soit des passages isolés où le texte respectif est polyphonisé grâce à son parcours (à des moments différents et au moyen de lectures différentes) par des instruments de l'ensemble de chambre qui apliquent à cette partition initiale rigoureuse un itinéraire aléatoire, capricieux, d'une structure propre, apte à exercer une force de suggestion inédite. Ce procédé, appliquant diverses formes plastiques à une partition musicale, fait penser à la peinture de Stendl.

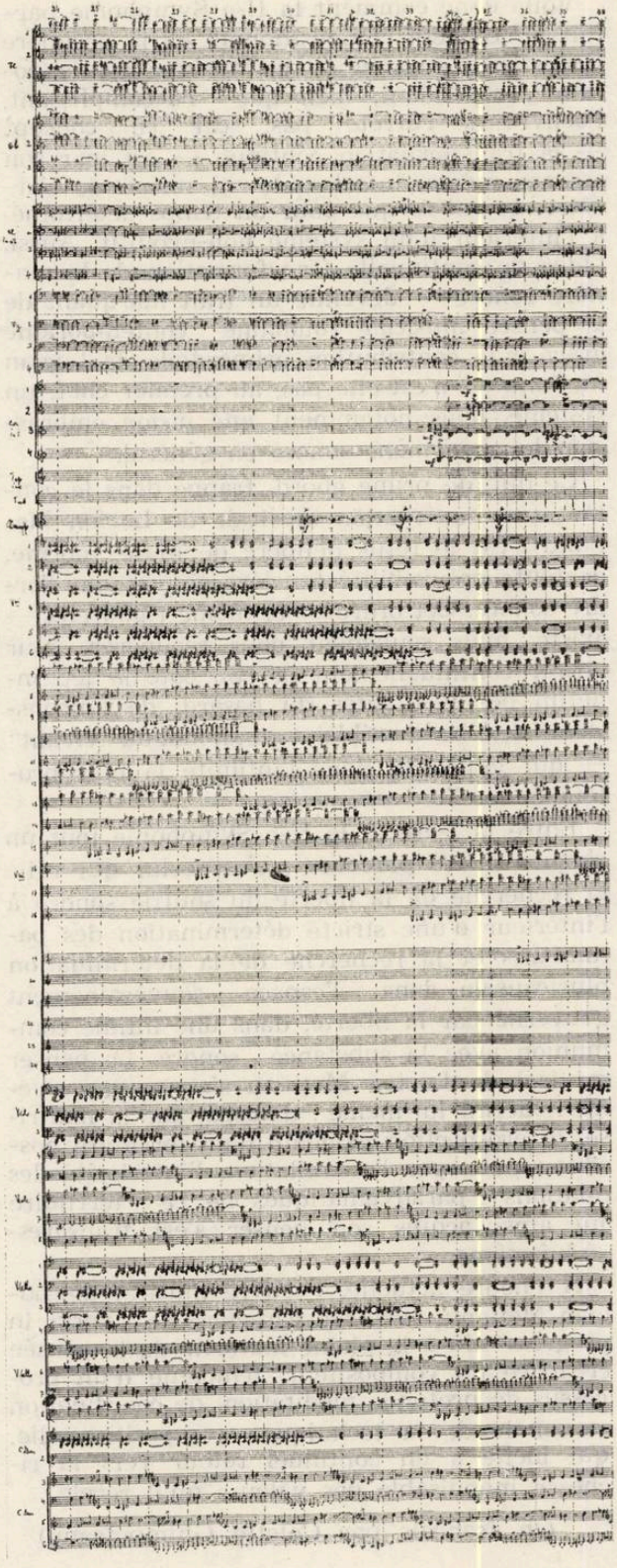
Un facteur aléatoire supplémentaire dans l'étape de réalisation de la mélodie est dû à l'introduction des mêmes éphémérides rythmiques que celles du finale de la I Symphonie (la pièce *Connexes).*

Le cycle „Evolutio" se particularise par la recherche empreinte de raffinement concernant la valeur du son, avec des timbres parfois rares et même précieux. Mais ceux-ci surgissent en somme des exigences intimes manifestées par les transformations de la substance sonore soumises aux rigueurs de la mélodie.

L'oeuvre musical de Lucian Metianu trouve son accomplissement dans la *Symphonie II* (1976—1981). La synthèse est réalisée non pas tellement au niveau paradygmatique (bien qu'ici encore soit présent le soin minutieux de tracer un modèle nouveau apte à gouverner le texte) qu'à celui d'un ensemble d'engrenages distributifs favorable à engendrer des significations nouvelles. Le problème directeur de cette composition (appelée „symphonie" !) serait celui ci : sans négliger l'idée (restrictive mais réelle) de forme sonore (qui ne saurait faire défaut à toute création vraiment authentique), présenter de la manière la plus hautement exhaustive l'image du devenir, de la transformation continue de la substance



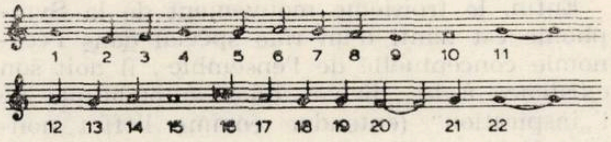




musicale. Il faut y trouver, peut-être, l'explication de son intitulé : symphonie.

Le premier mouvement de la composition se veut l'illustration sonore d'un processus dont presque tous les créateurs n'exposent que des fragments plus ou moins étendus sinon son simple effet paradygmatique. Il s'agit de la naissance du *thème* de l'inextricable, chaotique plasma sonore où le son (et pas seulement celui musical !) acquiert sa forme. Le travail de composition étant extrêmement élaboré, j'essaierai de présenter dans un enchaînement explicite les phases de laboratoire par lesquelles l'oeuvre a passé avant de les capter dans un corpus sonore où règne la simultanéité. Dès lors :

— le „thème" est transposé sur les composantes de l'ensemble des douze sons :

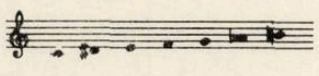


De la sorte, résulte une matrice comprenant 12 lignes et 22 colonnes.

Par des calculs empruntés à l'algèbre topologique le compositeur réalise des arrangements numériques en évitant les simultanéités (rythmiques ou autres), élaborant ainsi une combinaison fondée sur un nombre restreint d'éléments. L'ordinateur achève le processus combinatoire de ces arrangements, puis — en partageant le corpus du futur ouvrage en deux étages (celui des instruments graves et celui des instruments aigus) — on „lit" au moyen des calculs obtenus auparavant la manière dont se distribuent les éléments (soit, les sons) sur la matrice initiale (12×22). En éliminant tour-à-tour par une colonne (autrement dit par une transposition de chaque composante de l'échelle chormatique), on arrive, finalement au pur énoncé du thème.

Quant à la structure du rythme, les mêmes opérations combinatoires rendent (par des valeurs déterminées) toujours plus prégnant le thème (qui, progressivement, est mis en lumière à l'insu du caractère aléatoire d'une écriture proportionnée). Par exemple, dans la zone du grave, le premier son à valeur déterminante est fa ; il représente le vingt-deuxième son (ligne 1, nombre 22, conformément aux données fournies par l'ordinateur) — venant par conséquent après la somme partielle première, égale à 21 — et arrive à une longueur de 2 rondes (au finale du thème).

Le deuxième mouvement superpose trois „strates" sonores dont l'actualisation dans la consecience de l'auditeur constitue un but à atteindre dans l'idéalité. La première „strate" relève des cordes divisées qui produisent une sorte d'escalier roulant (ou bien, pour ainsi dire, des vagues de sons se poursuivant les uns les autres), un *continuum* d'une tissure fort dense où ascendant et descendant, commencement et fin fusionnent sans cesse. Le matériau est fourni par l'échelle :



La deuxième „strate", celle des bois, s'étaie d'un calcul transformateur qui, graduellement, transfère l'échelle musicale antérieure vers le tracé (sonore) d'un seul son. Le processus de translation prendra fin lorsque ce son unique sera atteint (mi).

La troisième „strate" est constituée par une tissure polyphonico — hétérophonique qui dissimule le „thème" du choral du premier mouvement parmi ses propres petites cellules intervallaires.

Enfin, le troisième mouvement de la Symphonie est nanti d'un rôle spécial dans l'économie conceptuelle de l'ensemble : il doit son existence à la „dictée" quasi-automatique de l'„inspiration" (entendue comme l'effet non-contrôlable de l'inconscient après que, dans les I-er et II-e mouvements, la démarche compositionnelle y avait été assimilée selon une parfaite rigueur. Le caractère répétitif n'est qu' une apparence trompeuse de cette modalité, chaque fois trahie au profit d'une essentielle mais inapparente rigueur du discours sonore.

Le final de l oeuvre, centré sur ses propres coordonnées — définies antérieurement —, met en valeur le paradygme des harmoniques. Ceux de „sol" sont acquis avec le temps, à l'intérieur d'une tissure dont l'allure est primordialement hétérophonique et qui démarre du registre grave extrême pour s'élancer vers le suraigu. Tout en évitant les intonations non-tempérées (qui existent dans le spectre des harmoniques naturelles), la tissure sonore se resserre en „clusters" toujours plus frêles, mettons toujours moins denses, jusqu'à ce qu'elle ne renferme plus qu'un seul son (le ré), dominante du son fondamental. Deux interventions de la percussion interrompent l'élaboration sonore et, tout juste lorsque l'automatisme auditif s'attend à une troisième intervention, voici qu'apparaît l'orgue (dans une version première, tandis que dans une autre version celui-ci peut être remplacé par l'ensemble des cuivres) qui réinstaure l'ordre primordial de Ut majeur. Mais la surprise de l'ouïe n'est que partielle étant la conséquence normale, au fond, des multiples transformations qui ont eu lieu sur le parcours de l'ouvrage et qui, une fois consommées, doivent s'apaiser par un repos „cathartique" dans les colonnes immuables des accords de Ut.

Voilà donc comment la II-e Symphonie parfait un concept compositionnel de la première importance au sein de la musique contemporaine ; cependant, bien que l'accomplissant, l'oeuvre ne l'arrête pas, car ce concept — la transformation continue — est, par son essence même, intarissable : il refuse de s'arrêter, ne fût-ce que pour un temps déterminé, à l'intérieur d'un système non-évolutif. Aussi, l'idée de continuelle transformation de la matière sonore — devenue un trait marquant de la pensée musicale roumaine contemporaine grâce à la contribution primordiale de Lucian Meţianu — n'est-elle pas, au premier chef, un système, mais notamment *une vision* embrassant le phénomène sonore en général.

Ce qui, de prime abord, frappe dans le contact avec la création musicale de Lucian Meţianu c'est le refus délibéré de toute norme, de toute prévisibilité foncière gouvernant l'ordre sonore. Cet ordre — et même rigoureux — existe, mais seulement pour récupérer, pour attirer continuellement de son côté le jeu indéfini des virtualités du hasard, de l'inconscient, de l'irréductible — en un mot du „vivant" — qui jaillissent dans l'intimité la plus profonde avec l'univers sonore.

Entre la I-ère et la II-e Symphonie tout un chemin a été parcouru : c'est celui qui relie la recherche de la liberté du souffle sonore à l'intérieur d'une stricte détermination des paramètres et la recherche de la détermination pluricausale dans l'espace souverainement gouverné par la liberté, dans une intime communion avec la substance sonore. Le penser musical de Lucian Meţianu s'est progressivement défini lui-même : d'abord, par la maîtrise, la prospection exigente d'un territoire possible ; puis, par l'assimilation, l'intériorité des relations paradygmatiques de ce territoire lui ainsi acquis son penser s'est transgressé lui-même.

A l'heure actuelle, l'oeuvre musical de Lucian Meţianu, avec son caractère de „works in progress" dû à la pleine maturité de la pensée créatrice du compositeur, témoigne d'un processus de profonde méditation, de coordination maximale de la technique compositionnelle, qui incite à un continuel retour vers la richesse inépuisable des valeurs qu'il recèle.

(en français par Colette Ghimpeţeanu)

MUZICA — Nr. 7, 48 p. București — iulie 1982

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Coperta I : Sapho — de Ion Irimescu

I. P. Informația c. 2364

42.416

Prețul lei 15

8

MUZICA

AUGUST 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

CONSTANTIN SÎRBU

Istorie şi contemporaneitate 1

THEODOR GRIGORIU

Cîteva idei cu prilejul unei mese rotunde C.I.M. 3

NICOLAE BRÎNDUŞ

În dezbatere : Autenticitate, înnoire şi mesaj 5

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU

Aspecte ale creaţiei contemporane româneşti de operă şi balet (II) 12

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

Rubrică realizată de Nicolae Brînduş în colaborare cu Mihaela Marinescu 22

GABRIEL TOMESCU

Noi ediţii ELECTRECORD 25

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Horia Şurianu, Viorel Creţu, Cristina Sîrbu, Edgar Elian, Augustin Sandu, Liviu Dănceanu, Mihaela Marinescu, Iosif Sava, Gheorghe Soima, Gheorghe Firca, Ion Coţoi, Ştefan Cărăpănceanu, Gabriel Tomescu 26

DE PESTE HOTARE

Semnează : Alfred Hoffman, Mişu Iancu, Corina Jiva, Augustin Sandu 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

NICOLAE CĂLINOIU

Une noble vocation 39

TITUS MOISESCU

„Psaltichia Rumănească“ de Philothée, fils de l'Aga Jipa 44

SOMMAIRE

CONSTANTIN SÎRBU

Histoire et contemporanéité 1

THEODOR GRIGORIU

Autour d'une table ronde du C.I.M. . . 3

NICOLAE BRÎNDUŞ

Au débat : authenticité, innovation, message 5

Dr. GRIGORE CONSTANTINESCU

Quelques aspects de la création contemporaine roumaine de musique d'opéra et ballet (II) 12

DE L'ACTIVITÉ DE L'UNION DES COMPOSITEURS

Rubrique réalisée par Nicolae Brînduş, avec la collaboration de Mihaela Marinescu . . 22

GABRIEL TOMESCU

Nouvelles éditions de l'ELECTRECORD . 25

LA VIE MUSICALE

Signataires : Horia Şurianu, Viorel Creţu, Cristina Sîrbu, Edgar Elian, Augustin Sandu, Liviu Dănceanu, Mihaela Marinescu, Iosif Sava, Gheorghe Soima, Gheorghe Firca, Ion Coţoi, Ştefan Cărăpănceanu, Gabriel Tomescu 28

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

Signataires : Alfred Hoffman, Mişu Iancu, Corina Jiva, Augustin Sandu 37

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

NICOLAE CĂLINOIU

Une noble vocation 39

TITUS MOISESCU

„Psaltichia Rumânească“ de Philothée, fils de l'Aga Jipa 44

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 8 (359) AUGUST 1982

SĂRBĂTOAREA LIBERTĂŢII NOASTRE

Poporul nostru sărbătoreşte cea de a 38-a aniversare a măreţei zile de 23 August ca pe ziua libertăţii sale, zi înscrisă în istorie cu litere de foc şi aur. Atunci, în 1944, s-a înfăptuit revoluţia de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă, moment de răscruce în destinele României, în croirea unui drum nou, în viaţa poporului.

Sub conducerea Partidului Comunist Român, poporul a optat pentru o nouă cale de dezvoltare, eliberîndu-se cu curaj din ghiarele dominaţiei fascisto-hitleriste şi luînd arma în mînă, a luptat vitejeşte, alături de armatele sovietice, de celelalte armate ale frontului antihitlerist pentru nimicirea întunecatei şi înăbuşitoarei asupriri care ameninţa omenirea. Istoria a consemnat în paginile sale contribuţia adusă de poporul român la această mare bătălie pentru triumful forţelor ostile subjugării, pentru salvarea omenirii de pericolul fascismului care tindea să pună stăpînire pe întreaga lume.

Şi, iată-ne acum, la 38 de ani distanţă de acele zile memorabile, făcînd, aşa cum o facem an de an, bilanţul realizărilor noastre, al roadelor culese în întrecerea entuziastă organizată în cinstea marii noastre sărbători. La capătul acestei perioade de profunde transformări revoluţionare putem afirma cu fruntea sus, cu mîndrie patriotică, cu bucuria ce o resimte un întreg popor, că drumul croit prin lupte şi jertfe în acel August înflăcărat, a fost un drum de victorii, confirmate de succesele pe care le-am dobîndit prin trudă şi elan patriotic, urmînd politica clarvăzătoare a partidului, exponentul autentic al celor mai înaintate tradiţii şi aspiraţii de mai bine ale poporului nostru, dornic să trăiască în pace şi înţelegere, dar ferm hotărît să-şi apere cu îndîrjire pămîntul strămoşesc şi cuceririle sale.

Privind în trecut, vedem cu satisfacţie că tot ce ideologii burgheziei considerau că este imuabil, că structurile societăţii pe care aceştia le recomandau ca singurele în măsură să ducă la redresarea României s-au dovedit a fi total nefondate iar profeţiile pe care le făceau despre viitorul ţării, în noua sa organizare, nişte vorbe goale, ridicole, incapabile să convingă nici pe cei mai naivi.

România zilelor noastre este o ţară prosperă, cu o economie în continuă dezvoltare, cu o viaţă social-culturală care a cunoscut radicale schimbări, o ţară socialistă care s-a impus prin lupta, prin realizările sale, prin poziţia sa în concertul vieţii internaţionale, prin demnitatea şi prestigiul său în lumea contemporană.

De curînd, la plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, preşedintele republicii, a făcut un larg şi semnificativ expozeu asupra drumului parcurs de ţara noastră în făurirea noii ordini sociale, în victoria socialismului. Tabloul general al victoriilor cucerite sub conducerea partidului, arată cu claritate cît de mult am realizat într-o scurtă perioadă istorică. În acest timp, industria românească a reuşit să producă de 48 de ori mai mult decît în 1938, am reuşit să obţinem un venit naţional de 14 ori mai mare, să ajungem a întrece de 9 ori numai în trei decenii de orînduire socialistă ceea ce s-a realizat timp de secole în dezvoltarea economică a ţării. Prin repartizarea judicioasă a forţelor de producţie pe întreg cuprinsul ţării au dispărut „petele albe" ale subdezvoltării, toate aceste realizări răsfrîngîndu-se în mod pozitiv asupra creşterii nivelului de trai material şi spiritual al oamenilor muncii, în transformarea totală a înfăţişării ţării.

În cei 17 ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al partidului, anii cei mai fertili din istoria noastră, am obţinut succese care atestă cu elocvenţă avîntul economic al ţării. În prezent dispunem de un potenţial ce ar putea să realizeze în numai 70 de zile producţia de acum 17 ani. Nu se poate trece cu vederea că 80 la sută din fondurile fixe care formează avuţia ţării au fost create în ultimii 17 ani fapt care atestă cît de departe a mers economia noastră, cît de îndreptăţită este calea industrializării socialiste pe care am mers şi mergem.

Este marele merit al tovarășului Nicolae Ceaușescu de a fi imprimat un asemenea ritm alert dezvoltării noastre în toate sectoarele de activitate, de a fi adoptat o poziție creatoare, novatoare, pe baza realităților și condițiilor proprii, de a fi adoptat spiritul socialismului științific, cea mai revoluționară teorie formulată de geniul omenesc, în întreaga noastră activitate de construcție socialistă. Prin adoptarea acestei optici eliberate de servituți s-a ajuns la conceptul de societate socialistă multilateral dezvoltată, concept care corespunde realităților românești și care ne poate duce cu pași siguri spre obiectivul propus : acel al ajungerii în rîndul țărilor avansate economicește. În vederea înfăptuirii acestui țel am accentuat ritmul de creștere al industriei, punînd în același timp în centrul atenției preocuparea pentru latura calitativă a producției, pentru îndeplinirea integrală a prevederilor cincinalului. În același context novator se înscrie reconsiderarea poziției față de agricultură și față de sat, stimularea punerii în valoare a resurselor, a capacităților inepuizabile ale mediului rural. Create asemenea condiții, a fost posibilă perfecționarea continuă a democrației noastre socialiste, prin atragerea pe o scară și mai largă a maselor la elaborarea, adoptarea și aplicarea deciziilor, la creșterea calității vieții.

Această politică cu caracter constructiv, fertilă și stimulatoare și-a pus pecetea pe politica externă, de amplă și generoasă deschidere. Politica României socialiste este o politică închinată slujirii marilor idealuri ale umanității-respectul suveranității și independenței naționale, promovarea colaborării, înțelegerii și destinderii, a luptei împotriva războiului, pentru pace.

Întreaga noastră viață spirituală este racordată la înaltele comandamente ale politicii interne și externe, la crearea unei civilizații care să aibă adînc înfipte în solul țării rădăcinile sale, din care să tragă seva dătătoare de viață și frumuseți. Acestui ideal nobil i se dedică și cei care-și consacră munca lor artei muzicale și cărora secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, le-a cerut în repetate rînduri să-și îndrepte preocupările spre crearea unor opere cu profund conținut patriotic, revoluționar, să se inspire cu temeinicie din bogata sursă de documentare care este viața noastră nouă, cu infinitele ei aspecte și resorturi. Puternic stimulați de aceste îndemnuri, atașați întru totul politicii partidului care corespunde integral intereselor vitale ale oamenilor muncii, cei care slujesc prin arta noastră ridicarea spirituală a poporului, sîntem hotărîți să facem să sporească tezaurul muzical cu noi valori, ca pe scenele mari, ca și pe cele mici din cele mai îndepărtate așezări românești să răsune cîntecele pe care poporul le dorește, pe care să le îndrăgească, să dăm mari opere de artă care să ilustreze eroismul acestor ani de gigantice eforturi revoluționare pentru făurirea unei țări care să se bucure de tot ceea ce a realizat prin forța și inteligența sa creatoare. Este o datorie de onoare pe care ne-o impunem și în același timp o cinste care ni se face, o datorie nu numai de creatori legați de epoca lor tumultoasă ci și de cetățeni care trebuie să vibreze la chemările revoluționarului ev pe care îl trăim.

23 August este, în adevăr, un moment de evocări, dar nu numai atît. Această mare sărbătoare este și un moment al marilor mobilizări pentru luptele care ne așteaptă, al împlinirii dorinței noastre de mai înalt, de mai mult, de mai frumos. Cu aceste gînduri cinstim această dată festivă din calendarul României socialiste, cu aceste gînduri răspundem chemării partidului, a mult iubitului lui secretar general.

Cîteva idei cu prilejul unei mese rotunde

§ 1. Ne întrebăm adesea cu justificare, dacă un compozitor contemporan mai poate fi cu adevărat obiectiv față de fenomenul muzical, înțeles în toate compartimentele sale — creație, valorificare, destin, etc. — sau el nu face decît să-și prelungească propria gîndire și concepție artistică în înțelegerea și definirea acestui fenomen.

Îndoiala noastră e generată de adevărata explozie de tehnici și teorii componistice, unele revelatoare și deschizătoare de drumuri, altele însă cu vicii evidente de logică internă, mergînd pînă la forme absurde, aberante. Cu alte cuvinte, nu este exclus să asistăm de fapt la niște pledoarii „pro domo", din care aflăm fără îndoială unele lucruri interesante, deși avem dodvezi peremtorii că schemele și eșafodajele de argumente nu ne pot stărui prea mult în memorie, dacă nu sînt susținute de opere solide, viabile.

Nu am dori să se înțeleagă din aceste afirmații că compozitorul ar trebui exclus de la unele decizii privind rolul muzicii în societate, ci că el, dimpotrivă, trebuie să facă un efort pentru a înțelege cu luciditate realitatea în care își desfășoară activitatea. Cît privește critica muzicală, ea nu-l ajută prea mult, fiindcă ține tot mai greu pasul cu problematica extrem de complicată a creației și vine de cele mai multe ori cu întîrziere, încît aprecierile sale nu mai au eficiență. Cam peste tot în lume, fervoarea și energia criticii se consumă adesea în lucrări istoriografice sau de sinteză (desigur și ele necesare), iar în întîlnirile internaționale îți dai seama că, exaltîndu-se meritele propriilor culturi, se ignoră de fapt celelalte.

Se pune aici totul pe seama limitelor cunoașterii umeane, ca pe vremea enciclopedismului francez, cînd de fapt azi avem mijloacele informaționale actuale și contacte rapide.

Creatorul de muzică contemporan poate ajunge astfel într-o curioasă izolare față de public și critică, fiind cum s-a spus în glumă „un zeu singuratec" sau „un înțelept de care nu are nevoie nimeni"... Situația aceasta, destul de îngrijorătoare, pe care prezenta Masă Rotundă organizată de C.I.M. *) o implică, nu poate fi depășită, și nu în chip paradoxal, decît tot prin strădaniile concertate ale muzicienilor din întreaga lume, oricît de subiectivi și concentrați ar fi asupra propriilor probleme de creație.

Să ne întoarcem însă la cadrul tematic al discuțiilor, așa cum propun organizatorii respectivei reuniuni, încercînd și unele concluzii.

§ 2. Este cred evident că putem învăța totdeauna ceva din istora artei, iar cînd dorim să aflăm ce reacții a stîrnit un curent anume, *dodecafonismul* ne oferă un cîmp amplu de reflecții. Acet puternic „val" s-a desfășurat pe un interval de timp destul de lung, a traversat cel de al doilea război mondial, s-a ciocnit cu mentalități diverse — specifice secolului XX — și s-a adresat unui public larg, mai avizat și dispunînd de medii de informare moderne, ca și de spirit critic ascutit. Nu e cazul să punem în discuție aceste reacții ; există dealtfel în acest sens o bibliografie destul de amplă. Aș dori să spun, într-un minimum de cuvinte, de ce cred că nu mai are sens să ne oprim asupra acestui curent, el fiind considerat epuizat de mulți muzicieni contemporani.

În acest secol, din motive care ar merita să fie analizate, s-a tins cu o voință constantă către o gîndire muzicală de tip structuralist, poate în iluzia de a se ajunge la secretul unei muzici de o logică formală fără fisuri, sau datorită inducției provocată de gîndirea științifică, ce caracterizează epoca noastră. Tendința aceasta e departe de a fi încheiată, dovadă „muzica formală" (la Musique Formelle) a lui Xenakis, a cărui gîndire logică impresionează, deschizînd poate o nouă pagină în istoria muzicii.

Dodecafonismul a reprezentat pe acest drum o etapă, *seria* pe care el a propus-o cu rol sau funcție de *algoritm* nu e însă atît de capabilă să susțină solid și cu necesitate structurări complexe. Nu ne dăm seama dacă Schönberg a avut în vedere ideea algoritmului, sau el i-a simțit nevoia în mod empiric ; oricum, *seria* și toate ipostazele sale (48) nu sînt decît așa ceva. Gîndirea (tehnica) dodecafonică nu e apoi așa de novatoare pe cît au pretins apologeții săi, vechea polifonie olandeză de la care se reclamă ni se pare mai degrabă dorința unui blazon, pentru că spectaculara independență și suprapunere a vocilor

*) Budapesta, oct. 1981

sînt mai mult rapeluri grafice, de punere în pagină, decît de spirit ; gestul nu e încărcat ca la olandezi cu splendida spontaneitate, pe care reușește s-o capteze și reține o practică muzicală vie și îndelungată. Formele muzicale, predilect variaționale, sînt de cele mai multe ori tributare unei gîndiri caracteristice sfîrșitului secolului XIX, iar aspectul general, excesiv de laborios și stufos, aduce mai degrabă un aer vetust, decît modern. Webern realizează, e drept, o decantare, dar încarcă unii parametrii cu sarcini pe care nu le pot purta ; oricum el este mai aproape de o viziune novatoare, ce a generat curentul post serial.

Prin variația ritmică (și agogică) continuă, fără îndoială elementul cel mai valoros al acestei tehnici, dodecafonismul a dorit de fapt să realizeze o libertate de creație mult visată de compozitori de-a lungul secolelor trecute, dar tirania rolului *seriei* — care e un contur melodic ce nu conține nici incandescența ideii, nici o valoare simbolică sau de alt ordin, capabil să antreneze memoria — îngreunează artificial desfășurarea fluxului muzical. Din păcate, contradicția aceasta internă a fost sesizată destul de tîrziu.

Viciul de fond, cel mai grav, al dodecafonismului este însă anularea *ethosului,* probabil unul din elementele cele mai misterioase, profunde și inefabile ale limbajului muzical, în acest perimetru în care ne aflăm pînă în prezent. (Xenakis propune un mod nou și total diferit de gîndire muzicală, bazat exclusiv pe rolul inteligenței, cu dorința de a ne releva ceva din misterele cosmice, pe care trebuie să începem a le „auzi" ; aici, desigur, rolul ethosului dispare, sau noțiunea trebuie reevaluată). De aici senzația unui limbaj muzical automatic, similitudinea fastidioasă a demersului, la compozitori din arii geografice depărtate, din generații diferite.

Rigiditatea acestui „val" a apărut cu atît mai evidentă, cu cît au intrat în orizontul cunoașterii noastre muzicile extraeuropene, o gîndire liberă de orice prejudecată, în care elementele de sugestie sînt selectate și transmise printr-o experiență artistică milenară. Gîndirea muzicală cultă a început să înțeleagă că are încă mult de meditat asupra acestor modalități de a concepe muzica și mulți alți compozitori, ca Roussel în trecut și relativ recent Messiaen, au adus contribuții de excepțională valoare.

Vehemența puțin obișnuită cu care adepții acestui curent au căutat să-l impună, ca și a celor care l-au contestat, a avut totuși și unele rezultate pozitive : o ascuțire a observației critice, precum și o regîndire a laturilor teoretice și tehnice ale artei sonore. Același Xenakis consideră dodecafonismul un curent istoric și în concluzie trebuie să fim de acord cu el, cu toate viciile pe care i le semnalăm.

§ 3. Cei înclinați să descifreze sensurile mai adînci ale artei — mulți dintre ei obosiți în a urmări succesiunea tot mai rapidă a tendințelor și curentelor muzicale din ultima vreme — ajung astăzi la convingerea că e necesară o privire pe spații de timp mai largi a evoluției artei sonore, dincolo de o tehnică sau alta.

Se poate vorbi azi de o maturizare a observației fenomenului componistic, datorită cunoașterii muzicilor extra-europene, amintite mai sus, ce au readus cu ele un interes nou pentru muzicile de tip folcloric, despre care se credea la un moment dat că sînt total epuizate. Muzicile din afara circuitului culturii muzicale de tip european au determinat pînă la urmă aprofundarea elementelor de permanență ale artei sonore, precum și a ce este *stabil* și *mobil* în psihicul și sentimentele umane.

Se mai pot enunța, pe scurt, și alte idei care se vehiculează în muzicologia actuală, ca urmare a acestei „maturizări" :

a) evoluția artei sonore se produce mult mai lent decît ne place nouă să credem și cunoaște reveniri curioase : *neoclasicismul* din primele decenii ale secolului nostru, ca și recentul curent *neoromantic,* pornit din Statele Unite și îmbrățișat imediat în Germania, sînt doar două din multele exemple ce se pot da.

b) repunerea în discuție a rolului major al *ethosului,* amintit și înainte, element prin care se poate cunoaște ceva din experiența artistică milenară a colectivităților umane, despre reacțiile profunde ale vieții afective umane.

c) arta sunetelor, bazîndu-se pe vibrații și pe un cîmp de frecvențe în perpetuă mobilitate și schimbare, acționează asupra receptorilor într-un mod specific, nou pentru ființa umană și nu numai pentru ea, ce se mai cere îndelung testat și analizat.

Ce facilitează și ce împiedică contactul cu receptorul ? Care e rolul memoriei sau al altor factori din mecanismul recepției ? Cum aderă și cum se „apără" de sunete psihicul uman ? etc. etc. Toate acestea și multe altele trebuiesc studiate și restudiate, pornind fie de la cărți fundamentale ca „Teoria informației estetice" a lui Max Bense, fie de la alte noi cercetări estetice și psihologice.

d) se aud adesea păreri justificate din partea unor muzicieni cu o îndelungată experiență că muzica clasică ar fi cunoscut infinit mai multe secrete decît cea contemporană, cu privire la relația *creator-receptor,* secrete care s-au pierdut și ar trebui redescoperite, dacă așa ceva mai este posibil. La alt pol, se poate observa puternicul efect ce-l produce asupra receptorilor arta populară și modul cum ea e respinsă cînd e impură, etc.

e) dezvoltarea noilor metode de producere a sunetului pe cale electronică va duce și la o strategie nouă a desfășurărilor sonore, la o tehnică componistică adecvată, după principiul că *materialele noi genereaza forme noi.* Acest fapt, deși se lasă încă așteptat, va apărea indiscutabil, îmbogățind gîndirea mu-

zicală cu elemente de substanță nu numai coloristice.

§ 4. Dorind, în mod unanim, o ameliorare a rolului noilor creații muzicale în viața socială, consemnăm cîteva concluzii :

a) latura tehnică, partea invizibilă, analizabilă, să devină mai puțin obsedantă, iar critica să-și concentreze eforturile către problemele de substanță, conținut, mesaj, ethos etc.

b) compozitorul ca și muzicologul trebuie să-i fie clară alternativa între o artă hedonică, adresată unor cercuri restrînse și o artă în care se angajează idei majore, o adevărată bătălie pentru supraviețuirea speței umane pe planeta noastră. Beethoven presimțea desigur acel drum scriind Simfonia IX-a !

c) C.I.M.-ul poate avea un rol pozitiv, prin organizarea de întîlniri și dezbateri periodice; prezenta Masă Rotundă este, în acest sens un moment prețios.

Th. GRIGORIU

În dezbatere: Autenticitate, înnoire și mesaj

Revista „Muzica" a organizat o discuție asupra unor probleme de actualitate privind creația muzicală. Au participat compozitori ai tinerelor generații, critici muzicali, muzicologi. Întîlnirea s-a bucurat de prezența sociologului Paul Caravia, cercetător științific.

„Este un fapt binecunoscut că muzicianul de azi este exponentul prin excelență al unei arte înnoitoare care transformă spiritualitatea publicului și nu i se subsumează. În sine, mijloacele de expresie sînt neutre : este o datorie a tuturora de a fi asimilate și o condiție *sine qua non* a creației de a contribui la făurirea lor. Mijloacele își dezvăluie autenticitatea cînd sînt în concordanță cu spiritualitatea artistului ; ca atare nici o înnoire în sfera artei nu a fost respinsă de publicul larg : să ne gîndim la Enescu, Paladi, Tonitza... O legătură profundă se stabilește în cazul valorilor autentice între mijloacele de expresie și mesaj și anume în sensul concordanței dintre conținut și formă, dintre tehnică și expresie, dintre idee și elaborarea artistică. Trebuie să se facă totul pentru ca publicul să poată recepționa noutatea unui mesaj de autentică valoare, așa cum s-au petrecut lucrurile în toate epocile de efervescență creatoare ce definesc cultura unei națiuni. Cuvintele rostite de către tovarășul Nicolae Ceaușescu la plenara din 1-2 iunie ne sînt un prețios îndemn : «Diversitatea de stiluri, de maniere artistice nu trebuie confundată cu atitudinea de îngăduință față de concepții și mentalități străine idealurilor societății noastre». Nu imitația și nu uniformizarea — ea se poate afirma și petrece pe toate zonele și meridianele stilistice, degenerînd în *academism* — ci lupta noastră pentru autentic, originalitate națională, vibrație patriotică și umanistă, contemporaneitatea mesajului, *inteligibilitatea* operei, ce se adresează unui public capabil de a o recepționa și pe care îl dorim cît mai larg, acestea sînt de fapt sarcinile fundamentale ce se pun în fața creatorilor noștri, profund ancorați în spiritualitatea românească și în destinul contemporan al României socialiste" *(Vasile Tomescu)*

Luările de cuvînt s-au referit problemei, mult disputate, a avangardei muzicale. „Există de fapt o avangardă ? De cînd se vehiculează acest termen *milităros* și *agresiv* (s.n.) în artă, în muzică ? Îi putem considera pe marii creatori, pe marii inovatori drept avangardiști *avant la lettre !* Inovație = avangardă ? Bach a fost avangardist ? Dar Mozart ? Beethoven ? Brahms ? Sau Debussy (proclamat „perimat" de teribilul Satie) ? Dacă considerăm manifestul bruitist din 1913 emis de Luigi Russolo drept o manifestare tipică a avangardismului, cum putem interpreta luarea de poziție fermă a lui Debussy împotriva unui asemenea mod de a gîndi un act artistic ? Mai recent, cum putem interpreta declarațiile lui Penderecki în legătură cu propriile lucrări *de avangardă* ? — citez : «Scriam oarecum împotriva propriului meu gust... Din păcate, prea mulți compozitori creiază mai mult pentru gustul criticilor !» (extras din revista U.S.News and World Report și preluat de revista Contemporanul din 30 martie 1979) (...). Extrapolînd la muzica românească, există oare compozitori care scriu pentru gustul anumitor «critici» ?

Trebuie însă să o spunem cinstit : publicul sălilor de concerte — sau «consumatorul» cum îl definea cineva cu dispreț — nu este deloc generos cu asemenea *sub-produse. Blamarea publicului* devine astfel inevitabilă și atunci, stimați confrați, pentru cine scrieți ? Răspunsul vine «de la sine» : *Pentru viitor, noi sîntem AVANGARDA* ! Dar oare, sub masca înșelătoare a acestui cuvînt magic, prost înțeles, nu se ascunde, de cele mai multe ori, chiar *lipsa unei minime inovații, a unui minim efort creator* denotînd — în mod tragic, de fapt — lipsa flagrantă a ideilor și a aplicației muzicale ? Și atunci revin la prima mea întrebare ? De fapt, avangarda există ? Și dacă există, aceasta este *adevărata* avangardă ? Cred că nu putem fi indiferenți cu cei ce *gonesc, hăituiesc publicul din sălile de concert cu scîrțiielile lor pretențioase, făcînd astfel un imens deserviciu prestigiului muzicii românești !*" *(Șerban Nichifor).*

„Avangarda muzicală ar putea avea 2 accepțiuni : una, în care muzica de avangardă ar fi o muzică înaintată, care caută permanent *noul* (s.n.) și cealaltă, de natură *istorică* (s.n.). După unii, în perioada dată, o muzică de avangardă a fost reprezentată de Stockhausen și Boulez. Creația lui John Cage reprezenta o *muzică experimentală* (s.n.) Înclin mai degrabă spre această accepție deoarece «avangarda» culturală este o noțiune istorică prea strict definită ; ceea ce ține de *nou* în muzică are mai degrabă un caracter experimental. Pe lîngă demersul componistic, acesta presupune un demers teoretic extrem de important. Întrebarea cheie este deci : ce este noul și în ce direcție trebuie să-l căutăm ? Aceasta este și o chestiune de opțiune personală. Dar cel mai important lucru, pe care mi se pare necesar a-l defini de la bun început, este nu atît ce *nu* este nou cît ce *nu* este muzică ! (s.n.). Care sînt de fapt, *limitele muzicii* ! . . . *(Dan Timiș).*

„Cîmpul muzical, nu are limite *(Paul Caravia),* deci „orice limită tradițională (aparat orchestral, forme și genuri, libertăți și restricții în compunerea parametrilor sonori, mijloace de producere a sunetului, etc.), ne apare mai degrabă o convenție a *vieții muzicale* decît a muzicii. În cîmpul muzical se poate include totul ; zilele noastre cunosc ideea și îndrăzneala creatoare de depășire a orcăror limite date — subiective sau nu —, a cuceririi unor noi teritorii, mergînd pînă la «muzicalitatea» — *(Paul Caravia)* — radiațiilor cosmice" *(Viorel Crețu).*

„Mi se pare o exagerare a numi radiația cosmică muzică. Spre a depăși limitele *de fapt* (s.n.) ale muzicii și a nu accede în meta (sau non) — muzică (cea ce ar fi un risc) este necesar a cunoaște concret modalitățile de formare și percepție a *sunetului* și, în subsidiar, sinteza sonoră digitală o tehnică modernă care ne oferă posibilități nelimitate în acest sens" *(Dan Timiș)*

„Este deci vorba despre cunoașterea limitelor fiziologice umane ale audiției. Limita *creatoare* a muzicii poate fi depășită numai la nivel *combinatoriu* (s.n.). Muzica este o artă combinatorie" *(Șerban Nichifor).*

„Inacceptabilă mi se pare ideea instituirii restrictive a unei «limite» date, obiective — a cea ce se consideră a fi *muzica* (s.n.). Este un mod strîmt, îngust de a privi ființa umană însăși. . . Care limite, cele provenite din prejudecăți ? De ce să nu ne asumăm *riscul* spargerii, al depășirii *orcărui* (s.n.) dat cultural ? Este o problemă tipică creatorului, ce vine dinăuntrul propriei sale persoane, a aceluia ce experimentează totul conform propriei sale măsuri ; vezi cazul Wagner și cel al epigonilor săi : a fost acesta «depășit» de epigoni ? Cheia depășirii sale, Wagner ca și toți marii creatori, și-o deținea în exclusivitate *(Iancu Dumitrescu)*

„Termenul însuși de *limită* (s.n.) mi se pare discutabil. De unde ideea de limită într-un limbaj sau domeniu artistic ? Ea este dată numai de ceea ce s-a făcut concret pînă atunci în domeniul respectiv. Cînd vorbim de limită vorbim despre «déja vu». Un compozitor care a creat o operă împlinită a stabilit o «limită». Termenul este relativ și are forma unei curbe matematice (asimptotă) ce are tendința de a se apropia de o dreaptă fără a o atinge niciodată. Cred că prea adesea noțiunea de avangardă a fost legată de *limbaj* (s.n.). Ea nu se instituie însă întotdeauna *numai* la acest nivel. Să nu-i postulăm deci astfel de «limite» ! Ea se poate defini numai în funcție de coeficientul de *noutate, personalitate* (s.n.). Toți marii compozitori au fost avangardiști într-un fel sau altul : Beethoven la nivelul limbajul armonic, orchestral, Bach prin sinteza unică muzicală pe care a realizat-o și prin înglobarea ideii de temperanță care în vremea aceea era un concept ideologic, teoretic, «de avangardă». . . De avangardă ține *voința de stil.* Ce se întîmplă cu muzicile incoerente din punct de vedere stilistic justificate prin «afect» ? — (un personaj foarte ciudat și jucăuș, înclinat să-și schimbe dispoziția și starea de la un moment la altul ! . . .). Afectul, nestrunit de alte criterii, nu este cel ce duce la destrucția stilistică, la *entropie* ? Satie a pus o problemă interesantă pe la începutul secolului, cea a incongruenței de limbaj. El susținea, împreună cu Ives că muzicile formate din porțiuni incongruente trimit în *metalimbaj* (s.n.). Dar *orice* incongruență de limbaj trimite în metalimbaj ? Nicidecum. Numai voința de stil și personalitatea pot defini o mișcare, o mutație de avangardă în muzica nouă. Lipsa acestora se constitue în afara ei, și de fapt, în afara *valorii*" (s.n.) *(Costin Cazaban).*

„Compozitorul Dan Timiș a încercat să ne prezinte cîteva aspecte ale teoriei comunicării în muzică referindu-se la lanțul shannonian. Dar în estetică se aplică în momentul de față o teorie extinsă a comunicării în care mai

există și alte verigi ale acestui lanț: o instanță *intențională* (univers de gînduri, idei, simboluri) la nivelul transmițătorului și o verigă a *comprehensiunii* (la nivelul receptorului) : o evoluție deci a teoriei comunicării spre *semantism*. În acest sens ne punem problema unde se plasează *regula* organizării spre a fi operantă în cultură ? Dacă vom lărgi discuția asupra limitelor *posibile*, conform legii entropiei îi vom cădea în capcană : ea ne va limita prin destrucție, dezorganizare. Nu orice inovație este *operă ;* și destrucția este *ceva* (s.n.) dar nu operă. Cine înlocuiește tradiția (ca mod de organizare a masei sonore, a maselor sonore lărgite, așa cum fizica cuantică a lărgit cîmpul de observație ajungînd să deducă matematic ceea ce nu mai «auzim» și nu mai «vedem») în sensul lărgirii indefinite a *materiei muzicale* — lucru care istoricește bine punctat a fost sensul *avangardismului muzical* ca fenomen de cultură (mă refer la *curentul* avangardist al muzicii europene) — poate fi rataşat acestei mișcări. Deoarece nu *tot* ceea ce este nou înseamnă avangardă. Propun deci ca și în cea ce privește fenomenul muzical ar trebui să ne întoarcem la terminologia consacrată în alte domenii ale culturii. Nu discutăm aici capacitatea de *inovare* a spiritului uman și limitele lui. Greșeala ar fi să încercăm să înțelegem muzica numai prin ea însăși fără a o raporta la o serie de nivele *contextuale :* (s.n), zone de influență și interferență culturale, istorice, sociale, geografice, etc., fără de care nu vom putea înțelege de ce a evoluat limbajul muzical, limitele sale, aria sa de posibilități combinatorii, etc... Numai o *sociologie* a muzicii ne poate furniza explicația cauzelor ce determină apariția unei *avangarde* (s.n.). Este vorba aici nu atît despre o constrîngere de ordin istoric-social cît de una reieșită din însăși evoluția de pînă atunci a muzicii : discursul muzical nu mai avea substanță, combustibil. Avangarda reprezintă un anumit mod de expresie *dramatică*, a trăirii absurdului, anexității și există ca *școală, curent, orientare, stare de spirit* (s.n.) ca expresie a unei *discontinuități, rupturi*, cu o modalitate dată, limbaj, gramatică, sintaxă, fel de a gîndi, etc... Cît se întinde ea, cum arată ea — în muzică — iată probleme". (Paul Caravia).

„Este important a releva, în sensul celor dinainte, impactul dintre *avangarda declarată* din arta plastică și literatură și cea nedeclarată, anexată, din muzică. In perioada interbelică în Franța, în mod paradoxal, ea era condusă de Jean Cocteau, un literat, și, prin «grupul celor 6» reprezenta de fapt ariergarda muzicală a vremii. În acel moment avangarda muzicală se forja în mod obscur la periferia Vienei (Webern) și în America (Varèse). Iată întrucît unui fenomen de avangardă i se poate anexa — prin folosirea abuzivă a *termenului* — o producție de ariergardă ! Dacă discutăm despre o avangardă *instituită* vom discuta numai despre limite (și *limitări) :* «nu avem voie cutare sau cutare !» Ideea de avangardă presupune *tocmai* libertatea integrală acociată unei *absolute inocențe* (s.n.). În ce privește definirea unui limbaj, lucrurile nu sînt complicate prin faptul că necesită un anume nivel intelectual ci prin faptul că acesta *nu este urmărit pînă la capăt* (vezi A. Camus). Se știe că muzica conform teoriei chomskyene nu este un limbaj în sens lingvistic ci *iconic :* facem adesea confuzia, gîndindu-l, între paradigmă și sintagmă. Muzica este un *imens teritoriu* (după expresia lui Boulez) : rămîne de văzut cum îl lucrăm ?... *(Fred Popovici)*

„Mare parte din problemele suscitate pot primi o explicație psihanalitică și anume din prisma freudismului clasic : complexul autorității (în spateie fiecărei mișcări culturale stă o școală, un grup, un creator), relația dintre *eu, supra eu* și *sine*. Freudismul clasic este o teorie coerentă a *afectivității*, care tratează totodată visul, mitul, uitarea, fenomenele nevrotice. Ea poate fi extrapolată, și *este*, la mare parte din cea ce ține din fenomenele de cultură (avangaradism, epigonism)... Atonalismul, tehnica serială de exemplu ar putea fi considerate ca expresii *tipice* ale anxietății (cu tot apanajul de extremă raționalitate și luciditate)...". *(Vlad Opran).*

„Avangarda a făcut într-adevăr apel și la acest nivel de explicare a unor date culturale ; supra-realismul, de exemplu, a supralicitat problema oniricului, a subconștientului..." *(Paul Caravia).*

„Nu sînt oricum de acord cu o interpretare *nevrotică* a atonalității ; atonalitatea și serialismul au un fundament pozitiv, organizat, logic. Starea nevrotică este esențialmente ilogică, aberantă !" *(Iancu Dumitrescu).*

„Mecanismele visului sînt extrem de *logice*. Între tonalitate și serialism se manifestă dihotomia *Eros-Thanatos* primul reprezentînd instinctul vital, creator, constructiv, celălalt, distrugerea..." *(Vlad Opran).*

„Cred că problema avangardei trebuie privită azi cu mai multă generozitate, atît de creatori cît și de muzicologi, interpreți și mai ales de *unii* cronicari, (s.n.) care, erijîndu-se în profeți, decid în mod pripit, după părerea mea, asupra stilurilor și a epocilor. Mă refer la cei care în căutarea lor obsesivă a *adevărului* blamează cam tot ceea ce se compune în prezent, consideră că muzica actuală a obosit, că au mai rămas doar cîțiva căutători de *nou* (s.n.). Mai mult : există chiar o părere că dacă o muzică este cîntată cu plăcere de către interpreți, dacă ea este cerută de ei și dacă are succes la public este o muzică comercială, o artă periferică, o modă «retro» de prost gust. Alții sînt șocați de *noile valuri* (s.n) ale neoromantismului și neoimpresionismului considerîndu-le ca niște arte de interes submediocru. Ei susțin că în prezent există o *derută stilistică*... Fiecare, de fapt, ține

la părerile sale. Dar a propos de muzicile comerciale «lipsite de căutarea adevărului» îmi pun întrebarea : unde există o jubilație mai mare a fanteziei creatoare, în proiectele de compoziție în care sînt *mîzgălite* (s.n.) doar cîteva sugestii grafice, în care nu este indicat nici măcar stilul în care să se improvizeze sau în lucrările în care amprenta compozitorului este afirmată pînă în cel mai mic detaliu ? (...). Am impresia că avangarda *adevărată* (s.n.) se îndreaptă către *marea* (s.n.) muzică, că s-a săturat de «sugestii grafice», de ignoranța ascunsă sub o mască intelectuală *neînțeleasă*, de muzici scrise pe gustul unor critici. S-a plictisit poate și de para-muzici și e foarte posibil să fim azi martori ai unei noi perioade în care să se vadă cine are sau nu *vocația* (s.n.) compoziției și cine este doar un bun *desenator tehnic* (s.n.) sau teoretician. Cred că avangarda actuală este o problemă de *decantare* (s.n.) și ceea ce mi se pare cel mai amuzant este faptul că tocmai cei ce se ridică vehement împotriva *academismului, muzicii comerciale, neoclasicismului* sînt cei mai tipici exponenți ai unui nou dogmatism : al clusterelor și al unor «icnituri» sonore, al unor muzici care nu duc nicăieri ; sînt încorsetați de aceste muzici scrise pentru săli goale.... Personal am bucuria să constat că marea muzică universală și marea noastră muzică a ultimilor ani s-a descătușat de *spasmele* (s.n.) muzicilor ultimilor decenii. Se mai vehiculează expresii ca «avîntul cercetării, dorința de inedit» — fenomene care sînt «într-o oarecare stagnare în prezent». S-ar mai putea discuta și dacă acceptăm muzicile minimale, repetitive, pop și folk... Dar aș pune întrebarea : pentru cine scriem muzică ? Un răspuns generos și valabil ar fi : pentru contemporaneitate și, pe cît posibil, pentru posteritate. Posterității îi trebuie chintesențe ale spiritului uman concretizate în opere de artă *finite* și *finisate* și nu schițe ale unor concepte ce se doresc «de avangardă» și care dăinuie de milenii deoarece muzica totdeauna a operat cu categorii precum : continuum sonor, pedale, accente, variații dinamice, structuri repetive, concepte polifonice, etc. Important este cum acestea au fost imortalizate în diferite epoci creatoare. Adevăraților compozitori de avangardă îi va alege numai *timpul* (s.n.)... *(Liana Alexandra).*

„O anume detașare față de moment și de *pasiunile* în ciocnire cred că ne-ar fi mai utilă ca și o mai bună învățare a lecției istoriei, în vederea unei juste așezări a evenimentelor. Marea virtute a avangardei muzicale românești actuale este de a se exprima plurivalent. Personal aș renunța la termenul de avangardă în favoarea celui de *muzică nouă :* sîntem în prezența unui fenomen de cultură de cea mai aleasă probitate intelectuală și artistică. Spațiul nostru cultural generează valori componistice cu totul excepționale pe care nu numai *timpul,* ca unic judecător, le va confirma ci mai ales, *noi* (s.n.) ; fără atitudini exclusiviste, prin prisma unei adînci responsabilități etice și culturale" *(Dumitru Avakian).*

„Constatăm în muzica ultimilor ani o revenire la *conceptul armonic :* stilistic descoperim în această direcție două orientări. Prima este o orientare *retro* (s.n.) ; ea dorește să reînvie un anume spirit romantic : nu știu dacă e bine sau nu. Poate este bine : exista și în perioada neo-clasică o asemenea concepție și compozitorii neoclasici au rămas în istoria muzicii. La un moment dat conceptul armonic era părăsit, în orice caz el nu prima. Redescoperind verticalitatea se redescoperă totodată alte valențe ale «muzicalității» : o nouă melodie, o nouă melodică. Nu putem eticheta această stare de lucruri afirmînd că acei compozitori care scriu azi muzică romantică sînt mediocri sau caută succesul de public. Mulți îl caută desigur : este și un tertip la mijloc ; se caută acest succes făcîndu-se apel la niște arhetipuri deja cunoscute, implantate prin educație în conștiința publicului. Dar cea de a doua orientare stilistică mi se pare de fapt o direcție de avangardă și anume cea de a sonda în interiorul sunetului și de a căuta noi armonii generate din pulverizarea sunetelor armonice. Această direcție presupune și curajul aventurii totale și „căutările noi într-un material sonor *nou*". *(Horia Șurianu).*

„A propos de aceste «materiale noi» nu odată ni s-a imputat la Darmstadt că folosim cu titlul de «avangardă» mijloace deja experimentate acum 20 de ani... *(Liana Alexandra).*

„Dar de cînd și pînă cînd se va mai crede într-o formă de *exclusivism cultural* al cărui centru să fie tot Darmstadt-ul, luat ca unic reper al conștiinței muzicale actuale ? Ceea ce a generat ca estetică și capodopere școala de la Darmstadt aparține de mult trecutului : și nu este opinia mea ; este un lucru îndeobște acceptat ! Am impresia că forțele artistice, ideile artistice au căpătat astăzi alte sensuri. Cei care au mai circulat în ultima vreme prin Europa au putut constata că există un fenomen de *epuizare* a anumitor forțe creatoare : este normal și *uman* să se întîmple așa. Un autor ca Stockhausen a pierdut ceva din vîna de mai ieri, din forța de lucru, din capacitatea de a sta la masa de scris. Confruntarea cu foaia de muzică cere o forță — fizică și psihică — cu totul excepțională (să ne gîndim la opere ca Gruppen für 3 Orchester și Carré !). Nu este unica constatare : prin virtuțile trecerii timpului creatorul ajunge să se condenseze, să-și simplifice existența ; uneori. Alte destine creatoare, din contră, se împlinesc tocmai spre sfîrșitul vieții. Dar în cazul generației de avangardă de ieri — care acum se află cam în preajma vîrstei de 55 de ani — se poate constata o diminuare a acestei energii — să-i zicem — biologice. Se lucrează mai puțin, mai condensat, mai

conceptual, mai simbolic. Ba mai mult (cazul Stockhausen) : se apelează la niște formule mai degrabă ușoare care tind uneori chiar spre *mercantilism* s.n.). Avangarda este de fapt o succesiune căreia fiecare generație îi impune alte forme, alte idei. Dacă am putea trage o concluzie (deși foarte greu se poate conchide asupra prezentului) am considera că descoperirea *sunetelor armonice* (s.n.) ar fi una dintre ideile noii avangarde ; descoperirea *teatrului muzical* (instrumental) de asemeni. Aceste idei provoacă un duel normal cu vechile idei. În momentul de față centrele culturale ale avangardei s-au extins și s-au schimbat. Am impresia că în România dispunem de un imens rezervor de idei și talente. Și mai ales de aceea nu pot crede în *dictatul universal* al vreunui centru de avangardă ! *(Iancu Dumitrescu).*

„Ciudată mi se pare ideea că Stockhausen, Boulez, Penderecki și nu numai ei ! — am avut ocazia să aud că și *corifeii* (s.n.) muzicii românești de avangardă de mai ieri ar fi *obosit !* (s.n.). — Or fi obosit probabil pentru că au scos în ultimii ani niște capodopere în care-și caută *adevărul* (s.n.) în ei înșiși, în care adevărul propriilor lor emoții, al propriei lor existențe devine un adevăr *unanim* (s.n.) acceptat." *(Liana Alexandra).*

„Și dacă *unul* (s.n.) a obosit se poate afirma acest lucru global, pentru o întreagă generație ? Mă îndoiesc ! Oare toți cei care acum 20 de ani formau o avangardă azi sînt perimați ? Mai degrabă înclin să cred că acești ultimi 20 de ani au însemnat pentru ei un îndelungat prilej de experimentări și un timp suficient pentru a descoperi acele *limite* despre care se vorbea mai înainte... Ei se află la ora actuală în stadiul *concluziilor* (s.n.). Desigur, avangarda continuă să existe sub diferite forme nume, grupuri (...). Dar toți marii compozitori ai avangardei de ieri, internaționale și românești — au ajuns la o redescoperire a *eufoniei* (s.n.). Fiecare are dreptul de a scrie în mod liber și numai timpul (și nici un cronicar, compozitor sau necompozitor) va hotărî ce este viabil, sincer și adevărat în arta lor" *(Șerban Nichifor).*

„Tendința «retro» nu interesează publicul românesc mai mult decît alte orientări ale muzicii universale și românești contemporane. El are o lacună în percepția muzicală de cîteva decenii cel puțin. Ascultă rar această muzică contemporană, nu vine la concertele de muzică nouă... Este o lacună a *educației* sale muzicale, regretabilă sub toate aspectele. Ar trebui față de acest public să ducem o politică mai justă de programare a muzicii contemporane : nu în concerte și festivaluri speciale ci în viața *curentă* (s.n.) de concert, însoțită de prezentări alese. Colegul meu *Cristian Mihăilescu* ne întreba întrucît un *interpret* (s.n.) a declanșat vreodată, propulsînd-o, o creație de avangardă ? Răspunsul vine ca de la sine numai dacă ne-am gîndi la grupa excepțională de interpreți de la Darmstadt sau la artiști ca A. O. Popa pentru care s-au scris atîtea lucrări ! Mai puțin *arta vocală* a stat în atenția compozitorilor noștri : vina este poate și a școlii..." *(Luminița Vartolomei).*

„Cred că problema fundamentală legată de muzica nouă este nu atît cea a *limitelor* (s.n.) ei cît cea a *valorii* (s.n.) sale. Mari specialiști în critica muzicală în ce privește avangarda, din păcate, nu prea avem. Nu avem, și asta e mai grav, nici prea mulți aderenți în masa interpreților (zic *masa* deoarece avem și cazuri izolate de excepție !). Cum își poate cuceri o avangardă un *public* dacă nu și-a cucerit în prealabil *interpreții ? (Vladimir Deveselu).*

„În cea ce mă privește am convingerea că *muzica va trăi* (s.n.) : prin compozitori, interpreți, public. Muzică nouă vom avea întodeauna deoarece oamenii vor fi permanent noi și vor dori să se găsească pe ei înșiși *altfel* decît generațiile anterioare ; este ceea ce se întîmplă și la noi : cu mai multă sau mai puțină forță decît în altă parte, asta e altceva. Fenomenul există, noi îi căutăm (printre altele și aici) rațiunile teoretice. Să nu-l desprindem din contextul social fără de care nici o idee, de orice forță și calibru nu se poate afirma : putem fi un conclav de genii dar dacă publicul larg, măcar cel *instruit* (s.n.) nu e de acord cu noi, toate strădaniile noastre pot fi zadarnice... Mă preocupă acest fenomen deoarece nu putem fi ca alții ci numai ca *noi înșine.* Cum sîntem, rămîne de văzut... *(Petre Codreanu).*

„Îi mulțumesc lui Petre Codreanu pentru aceste idei sensibile și generoase care presupun o anume experiență teoretică și artistică. Nu oricine poate interveni într-o dezbatere ca aceasta cu un traseu direcțional demn de interes... Aș vrea să mă mai refer la conceptul de *originalitate.* Avangardei îi este *fundamental.* Maturitaea unei culturi se realizează după un șir de experiențe estetice multiple brăzdate de cuceriri și eșecuri, cele din urmă nicidecum mai puțin importante decît primele. Odată acestea parcurse ar trebui să ne definim bine care este legea artei și a avangardei, pentru *noi* (s.n.) : concluzia mea este că avangarda ar trebui să ne fie *propria măsură culturală* (s.n.) deoarece ea pune în primul plan ideea de originalitate. În muzica românească au apărut multe lucrări de măiestrie, foarte bine confecționate dar totuși ele nu au ajuns le o anvergură impresionantă pe plan mondial datorită faptului că *nu* erau originale. Tot ceea ce s-a făcut original în muzica românească — acum sau acum mai multe secole (mă gîndesc la muzica psaltică) — rămîne viabil. Problema originalității trebuie să ne devină *lege estetică și morală.* Confruntările ce vor să devieze judecățile de valoare de la ideea *originalității* la cea a unui *neoromantism,* care nu are nici o legătură cu fondul nostru cultural (prin toate trimiterile la muzica lui Brahms, Schumann, Wagner, Mahler, mai

nou la Respighi — ce are acest *împrumut estetic* al unor epoci trecute, venit din culturi cu fundamente extrem de precizate, cu propria noastră tradiție muzicală ?) mi se par lipsite de sens. Este vorba despre o *eroare* istorică, o eroare artistică care numai ca operă a unui individ sau grup nu pare prea nocivă. Dar cealaltă direcție, cea a «descoperirii adevărului și măsurii noastre» după cum afirma Petre Codreanu mi se pare excepțională. Ar fi de gîndit asupra ei. Am dori ca o critică muzicală foarte bine pusă la punct, foarte antrenată în probleme de filozofie, estetică, sociologie să pună umărul întru edificarea unei asfel de concepții, de primă importanță în munca de creație." *(Iancu Dumitrescu).*

„Astăzi originalitatea se naște din confruntarea cu un material sonor extrem de amplu, de proveniență culturală foarte diferită, dacă ținem seama de noua capacitate, actuală, de informare asupra întregului patrimoniu universal. De ce să acceptăm numai «originalitatea» de inspirație extrem-orientală sau a altor zone geografice non europene îndepărtate ? Trăim într-o zonă «îndepărtată» a Europei dar *sîntem* (eu mă mîndresc cu asta) și europeni !" *(Vl. Deveselu).*

„Sîntem extrem de originali — fiecare dintre noi — ! Un creator original este numai cel ce reușește să se exprime *pe sine* (s.n). fără a folosi de la alții împrumuturi. Iar originalitatea nu se confundă cu originalitatea de limbaj... *(Dan Timiș).*

„Încercînd o concluzie a acestei dezbateri aș propune să renunțăm la termenul de avangardă. Este un termen compromis în timp și definibil conform unor caracteristici ce nu mai corespund *modalităților* (s.n.) înnoitoare ale tendințelor muzicale actuale. Ele să constituie o *operă deschisă* în sensul lui Eco și anume cel al *resemnificării* continue. Aș renunța la termenul de avangardă mai ales pentru ceea ce se cheamă *muzica nouă* (s.n.) la noi în țară : este o denumire prea *strict* legată de un anume trecut cultural. Ne vom referi deci *deschiderilor* noi în muzica contemporană românească — foarte bine subliniate de Iancu Dumitrescu și Vladimir Deveselu. Mircea Eliade susținea că în suprafața culturală a României există rezerve nebănuite tocmai prin aceste pluralisme (încă nevalorificate) de rezonanță orientală și deschidere spre Occident : este o problemă ce preocupă efectiv filozofia de azi a culturii. Trebuiesc găsite modalitățile, formele de impact cu *expresia modernă* (s.n.) a acestor stări de spirit. Evident, este o direcție fertilă. Trăim azi într-un orizont cultural pluralist, nu mai poate fi vorba nici despre un «imperialism» cultural european și nici despre ignorarea valențelor Orientului... Astăzi se pune mai mult ca oricînd problema ca *Muzica*, prin toate forțele reunite să-și intensifice prezența în orizontul spiritual al membrilor societății noastre." *(Paul Caravia).*

Discuțiile, după cum observăm, probează atît stringența temei abordate cît și capacitatea compozitorilor noștri tineri de a și-o pune și rezolva conform propriului crez artistic ; seriozitatea argumentației și simțul constructiv al polemicii. Cîteva precizări se impun totuși, chiar dacă această întîlnire nu și-a propus epuizarea subiectului (paginile revistei Muzica rămînînd deschise oricărei intervenții fie din partea unor invitați care — din motive obiective, sperăm — nu au răspuns apelului redacției fie din partea altora care din motive de asemeni obiective nu au fost direct solicitați a participa la această masă rotundă). Și anume : unde trebuie de fapt căutată dichotomia între *muzica nouă* și *muzica de avangardă* ?

Orice nou fapt artistic poate fi interpertat, definit din punctul de vedere al unei tipologii culturale, al unui curent, orientări, etc. *Avangarda* anilor '20 a reprezentat un curent artistic, ideologic, estetic, azi binecunoscut în toate determinările sale. Ne punem însă întrebarea dacă și orientarea ce se intitula în anii '50-'60 „de avangardă" tributară fiind unor concepții estetice similare mai putea fi denumită la fel ? *Da și nu*, în același sens în care arta clasică se distinge de *clasicism* arta barocului de *neo-baroc*, etc. O demarcație între *avangardă* și *avangardism* ni se pare în consecință necesară. Ca atare, noțiunea de *avangardă culturală* se eliberează nu de cine știe ce implicații „milităroase și agresive" ci de *orice* determinare stilistică.

Se pune deci următoarea chestiune : reprezenta *avangardismul* anilor '50-'60 *avangarda* noii muzici ? Credem că *da* !-și anume prin capacitatea de a genera, reflecta și defini o *mutație fundamentală* în sensibilitatea și conștiința culturală a acelei perioade, istoricește determinată. Dar nu orice „avangardism" a fost și este de avangardă și nu orice „neo" sau „ism" de ariergardă. Riscul *academismului*, după cum s-a văzut, a pîndit și pîndește din ambele părți.

Condiția avangardei a fost întodeauna cea de acută și perpetuă *neliniște* : cretaoare, activă, critică ; o condiție a aventurii (spirituală, culturală) asociată unei voințe de expresie — uneori, cu orice preț — chiar în pofida *perenității* produsului artistic ! Avangarda reprezintă mai ales o *stare de spirit*, o anume poziție a creatorului față de opera sa, o atitudine culturală fundamentală. Nu vom mai insista în acest sens — lucrurile au fost bine puse de majoritatea participanților la dezbatere. Aceste idei ne sînt însă de folos în interpretarea atitudinilor uneori prea concesive față de aspectul *social* al receptării fenomenului artistic *nou* : și anume a răspunsului la eterna întrebare : pentru cine scriem ? Cui ne adresăm ? Aici este fondul problemei : ne adresăm unui public extrem de diferențiat ! Publicul a încetat de mult a mai fi o categorie atît de omogenă (cum și-o mai imaginează

cîte unii). Există un public entuziast, sensibil, avid de *nou*, receptiv la idee și schimbare. Un public „de avangardă" — să-i zicem. Mai există o zonă încă nedumerită, needificată a publicului, în căutare de puncte de reper în arta prezentului. Există și un public mai comod, înclinat spre maxima facilitate în contact cu valorile culturale în genere. Mai există și un public îmbibat cu prejudecăți, snob, filistin.... Nu avem dreptul să ignorăm niciuna din categoriile de mai sus : nici spectatorul cu *vocația* prezentului și nici pe cel ce-și dorește (pe prețul biletului) un confortabil fotoliu nu numai pentru șezut... Rolul nostru este în egală măsură de a ni-l apropia, de a-i dezvălui tainele artei noastre și de a-l cîștiga și coopta în această eternă bătălie a actualității : numai ca atare cultura va deveni un bun al *tuturor*, un factor activ de educație etică, estetică și patriotică.

Și totuși ; totuși ne întrebăm : se poate forja o *nouă* și *mare* artă, o mare muzică, din deșeuri preluate „ad literam" și compilate, ale unor stiluri revolute ? Mă îndoiesc. Nu se poate scrie muzică fără o înaltă conștiință critică. O „sinceritate" chiar autentică, de nivel „visceral" nu răscumpără nici paralizia voinței de stil și nici golurile profesionale. Atîta timp cît *propriul stil* se vădește incapabil a-și apropia — tranformînd-o — orice sursă — sonoră, de inspirație — (cazul unor mari personalități : Stravinski, de pildă, detașat prin *ironie* de neoclasicism) fără a-și pierde originalitatea, densitatea interioară, atîta timp, deci, cît capacitatea creator-interpretativă a compozitorului nu funcționează la cotele cele mai înalte ale stilurilor — aparent deci—preluate avem de a face cu un jalnic epigonism de care nu numai ultimele orientări „retro" ar putea da seamă ci orice nouă muzică nesusținută de flacăra intensă a personalității : este cazul *oricărui* „ism" sau „neo" ! Și este oricum și mai ales riscul major al „împrumuturilor" cu adresă cunoscută (și, mai ales cu „adresant" dinainte cunoscut). Opera unui creator se judecă în bloc iar dacă prin decantări succesive rămîne un ce (unul singur !) ireductibil — modelul funciar al personalității sale — acesta ne apare ca dat obiectiv al limitei împlinite, la care nu se are acces decît de pe pozițiile unei arte de *avangardă* (declarată sau nu, nu asta contează !). Avangarda, deducem, este o permanență spirituală (nu un stil, nu un curent, „ism", etc.), o capacitate infinită de pliere asupra *prezentului* continuu — social-cultural, de reflectare sensibilă, luminată, vizionară a acestuia. Aci și nu în altă parte se plasează *rostul* creației artistice în conștiința contemporaneității. Pare mai evident decît orice că această *definire* a prezentului — și, mai ales azi, — este plurală și nicidecum limitată la un stil, un curent, etc. De unde, orice referire la „cunoscătorii bine informați" de la Darmstadt sau de aiurea, cărora o sintagmă muzicală sau alta le poate trezi o asociație sau alta cu „déja vu" acum *n* ani (cea ce denotă sau o rea voință sau o formă redusă de inteligență sau superficialitate : în logica clasică s-ar denumi confuzie între genul proxim și diferența specifică !) ni se pare caducă. Trebuie puțină atenție spre a se discerne *bine* ce se ascunde într-o muzică — de orice tip — care folosește sintagme clasate : o voce, o nuanță, un ton personal, o nouă poetică...

Avangarda exprimă permanenta stare de veghe a spiritului, un dinamism ce nu poate avea nimic de a face cu „confortul" filistin de orice fel. Lipsa *voinței* creatoare de nou nu poate fi suplinită nici de declanșarea unor mecanisme culturale, oricît de bine asimilate, și nici de specularea unor teme de mare redundanță socio-culturală... O artă epigonică de obicei se ia tare în *serios* ! Dar între o artă care „consolează" și expresia sentimentului profund, iminent actual, al *tragicului* este o mare diferență. Credem — contrar dictonului latin — că și „gusturile" se discută ; și anume din prisma unei critici a actualității de înaltă ținută și exigență culturală.

„Sîntem conștienți de faptul", afirma muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor în cuvîntul rostit la lucrările Congresului al II-lea al Educației Politice și Culturii Socialiste, „că funcția socială a artei muzicale, valoarea ei educativă — parte integarntă a activității ideologice, cultural-educative și de făurire a unui om nou, cu o elevată viață spirituală și conștiință socială — depind în primul rînd de adevăratele surse de inspirație și vitalizare a artei, după cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu la recenta plenară lărgită a C. C. al P. C. R. definind cu limpezime coordonatele ideologice ale creației artistice, caracterul ei angajat, raporturile dintre național și universal, trăsăturile specifice originalității artei noastre. În lumina acestei strălucite expuneri, muzicienii din România au înțeles mai clar că adevăratele lor surse de inspirație trebuie să le constituie valorile exemplare ale patriei în devenirea lor istorică, inepuizabila tradiție folclorică, inegalabilele frumuseți ale baladelor și doinelor străbune, valorile umaniste ale muzicii libere prin care se ctitoresc o nouă societate și o nouă cultură, etosul spiritual al poporului nostru. Așa cum ne învață secretarul general al partidului, trebuie «să se bea apă numai din izvorul cu apă vie ce izvorăște din pămîntul udat de sudoarea și sîngele înaintașilor» acesta fiind izvorul cel mai de seamă al *originalității* (s.n.) artei noastre, calea cea mai durabilă pentru consacrarea creației muzicale românești pe plan național și universal".

Material realizat de
Nicolae BRÎNDUȘ

Aspecte ale creației contemporane românești de operă și balet (II)

Dr. Grigore Constantinescu

„Epoca noastră cunoaște o intensă și multilaterală dezbatere analitică asupra genului lirico-dramatic, acumulîndu-se în acest domeniu poate mai multă teorie decît în întreaga existență a genului"- arată într-o analiză asupra spectacolului muzical Petre Brâncuși și Nicolae Călinoiu. „Dar, această analiză, uneori pasionată, departe de a confirma criza formulată de unii autori sceptici, ne apare mai curînd ca o dovadă a necesității genului, ca o atestare a viabilității permanente a operei, ca o formulare a imperativului ca aceasta să fie mereu contemporană, în raport cu viața și cu exigențele publicului spectator. Astăzi, teoria operei n-a lăsat nici un capitol în afara dezbaterilor : de la relația dintre cuvînt și sunet, pînă la raportul dintre conținut și expresie, de la natura subiectului, pînă la modalitățile de conturare veridică a ideilor conducătoare, abordînd factori importanți ca specificul libretului, caracterul modern al regiei, scenografiei și întregul arsenal de mijloace tehnico-scenice, subliniind laturi ce țin de teoria compoziției muzicale, a dramaturgiei, de aspectele specifice de estetică și de finalitate socială pe care le implică astăzi genul în diversitatea modalităților sale. Căci, dincolo de compartimentele tradiționale ale operei, înțeleasă ca teatru liric, epoca noastră cunoaște alte forme mai apropiate sau mai depărtate — opera de concert, opera filmată (prin selecție și concentrare) ; opera radiofonică, opera de televiziune, opera de cameră și încă multe altele. Totodată, teoria modernă a operei se preocupă de modalitățile de integrare funcțională, în mecanismul operei, a corului, a baletului și patomimei, artei filmului, a sintezei dintre mijloacele vocal-instrumentale și electronice, a cîntului vorbit și a teatrului jucat ca teatru de operă, a „operei în operă, etc." (Petre Brâncuși, Nicolae Călinoiu, *Muzica în România socialistă*, ed. Muzicală, București, 1973, pag. 179-180).

O atît de complexă structură tematică—care însă nu epuizează resursele teatrului muzical — solicită desigur o extrem de personală manifestare a capacității creatoare, pentru a da subiectelor respective acea viață specifică dramaturgiei muzicale prin care teatrul își impune optica de reflectare a realității, în forme caracteristice, sinteză a tradiției cu neîncetata înnoire. Acestei diversități, rezultînd din modalitățile variate de creație, îi corespund o seamă de criterii, de la formele de construcție și variantele unor subspecii ale genurilor teatrale, la subtilele deosebiri de stil, de orientare componistică, în dialogul național-universal, propriu artei contemporane. Chiar la o privire sumară, constatăm astfel o seamă de idei noi în domeniul operei, baletului, în care se simt asimilate — după o perioadă de parcurgere a experiențelor necesare epuizării formulelor tradiționale — trăsături aparținînd muzicii și teatrului din ultimele decenii ale secolului XX.

Astfel, un mare număr de creații — mai ales în genul operei, — apar construite după coordonatele arhitectonicii clasico-romantice, pe acte, tablouri și scene, cu arii și momente solistice, numere cvasi-închise. Nuanțarea acestui fond de lucrări este însă extrem de interesantă căci, în ansamblul lor, ele reflectă preluări parțiale, îmbinate cu înnoiri firești, manifestîndu-se clar intenția de a merge spre o evoluție a întregului, evitîndu-se repetările. Diferențierile, în cadrul unui grupaj de partituri învecinate cu opera tradițională (nu însă neapărat epigonice) pot fi făcute

în funcție de modul în care este desfășurată narațiunea muzicală și adaptarea ei la unele procedee de construcție, verificate de practica teatrului. Reținem în acest sens, cîteva titluri, dintr-un număr mai mare ce poate fi încadrat în categoria respectivă. Gheorghe Dumitrescu dă în *Decebal* o nouă operă de tipul dramei muzicale populare, continuînd drumul început cu lucrările deceniilor anterioare. Similitudini nuanțate însă, în funcție de subiect, pot fi observate, cu aspecte îndreptate spre fantastic, în *Poesis*, cu trăsături poematice, în *Orfeu* (unde și simbolica elementelor constitutive pare mai accentuată). Formula dramei lirice cu subiect istoric — adăugînd deci unei narațiuni și unele trăsături de frescă muzical-poetică inspirată din epocă — se reia în parametri cunoscuți la Cornel Trăilescu *(Bălcescu, Dragoste și jertfă)*, Nicolae Buicliu *(Doamna Chiajna)* sau Teodor Bratu *(Stejarul din Borzești)*. Rezolvările nu se arată în asemenea lucrări neapărat la minima rezistență; este mai mult cazul utilizării unor procedee ce au lăsat cît mai comodă comunicarea mesajului. În cadrul operei de orientare tradițională — cu particularități legate de personalitatea fiecărui compozitor însă — preluarea unor scrieri teatrale a avut drept consecință translarea, „în oglindă", a textului în libretul de operă, cu consecințele de formă și arhitectonică respective. Experiența artistică își spune aici cuvîntul, fie în preluarea unor texte celebre, care dictează și forma muzicală *(Conu Leonida* de Matei Socor), fie în adaptarea, uneori cu epurarea textului de verbiaj, a unor piese care și-au oferit suportul muzicii. Experiențele componistice au aici în vecinătate cu tradiția operei, o îndelungată practică, pe care o recunoștem în continuare (Emil Lerescu în *Ecaterina Teodoroiu, D'ale carnavalului, Steaua fără nume* propune trei interpretări ale pieselor inspiratoare ; Mansi Barberis, după *Apus de soare*, caută ecourile dramei lirice romantice în textul lui Edmond Rostand, *La princesse lointaine ;* Teodor Bratu se comportă în *Dreptul la dragoste*, tot în același fel față de un text literar, devenit scenariu, chiar dacă originalul este aparținînd unui alt gen, romanul memorialistic), indiferent dacă este vorba de dramă sau comedie lirică.

La unii dintre compozitorii noștri, problematica abordată și tipul de preocupări în legătură cu viabilitatea teatrului muzical atrag după sine un dialog personal cu tradiția, din care decurg, în aceiași mare categorie la care ne referim, formulări cu însușire de unicat. În asemenea împrejurări — și situația s-a repetat în cîteva rînduri, mai ales în secolul nostru — rezultatul artistic satisface, dar soluțiile apar (sau uneori par ?) nerepetabile. Noutatea, în asemenea lucrări, vine din totala revizuire a modului de organizare al dramaturgiei tradiționale, dar fără negarea acesteia, precum și din tendința de a stabili condiții noi în modalitatea de comunicare a ideilor. Cele trei partituri care pot fi menționate în această direcție reprezintă rezultatul unor căutări de mare seriozitate, în care autorii și-au pus problema noului dinlăuntrul genului și tradiției genului. Trei tragedii muzicale — *Aceasta nu va primi Premiul Nobel* de Aurel Stroe, *Hamlet* de Pascal Bentoiu și *Iona* de Anatol Vieru propun o asemenea reformulare a tradiției. La Aurel Stroe caracterul teatral își schimbă factura succesiv, în cele trei acte, de la improvizație, gradat, pînă la executarea întocmai a unui plan narativ prestabilit (iar personajele au o viață muzicală care nu părăsește lumea operei, integrînduse treptat în ea). Pentru Pascal Bentoiu, soluția dramaturgică a tragediei *Hamlet* este una din formulele posibile, cea care pare să îl ajute cel mai bine în repovestirea muzicală a ideilor. De aici și utilitatea interludiilor în contragerea acțiunii, mutațiile evenimentelor pe parcursul evoluției tragice și sublinierea unor anume simboluri-pilon prin soluții sonore netradiționale (bandă preînregistrată). În cel de al treilea caz, opera *Iona* are suma elementelor teatrului liric, în ceea ce privește expresivitatea și funcționalitatea cîntării acompaniate, în ceea ce reprezintă suita de secvențe ordonate teatral pe scene și acte ; totodată, cadrajul simfonic, multiplicarea vocală a personajului unic și concepția formei pledează pentru aspectul noului integrat în tradiție.

Reconstruirea întregului univers sonor pe o arhitectonică a cărei logică își are explicația înlăuntrul structurilor sonore face ca operele să tindă uneori — chiar în cadrul unei posibile tradiții existente aluziv — spre modificarea esențială a dramaturgiei muzicale. În asemenea cazuri — deși soluțiile diferă evident, de la un creator la altul — formulările apar subiective dar, credem, repetabile. Amintim în acest sens *Orestia II* de Aurel Stroe sau *Crăiasa zăpezilor* de Liana Alexandra.

Din punctul de vedere al relației cu tradiția, deși se tinde spre o anume diferențiere (ea existînd însă în istoria operei), s-a impus ca formulă de dramaturgie muzicală și arhitectonică sonoră genul operei de cameră, gen ce tinde a elibera teatrul muzical de rigorile unei anumite părți ale convenției tradiționale. Cu *Secretul lui Don Giovanni*, trei „sarcasme" de Cornel Țăranu și *Orestia II* de Aurel Stroe, acest tip de operă pare să demonstreze interesul compozitorilor noștri pentru formula respectivă.

Aparținînd lumii contemporane prin însăși tehnica electronică ce îi asigură existența, opera radiofonică și, prin extindere, opera de televiziune, își au profilul distinct în actualitate. În *Jertfirea Iphigeniei*, Pascal Bentoiu realizează o amplă desfășurare poematică, în care fluxul muzical și cel narativ (susținut de recitator) urmează cîteva repere clare ale tragediei inspiratoare, întregul a-

vînd un efect tragic de măreață simplitate, imposibil însă de receptat în afara căii de comunicare alese de compozitor — audiția radiofonică. La Aurel Stroe, formula aleasă, apoi desfășurarea prelucrată a înregistrării, păstrează o anumită tipologie a succesiunii caracteristice operei — arii, momente de ansamblu — în alternare cu recitatorul, planul ideilor expuse fiind însă cel important, în fața acțiunii, de fapt inexistente. Între cele două formule — acțiune și non acțiune — opera radiofonică a lui Liviu Ionescu, *Aripile cresc din pămînt* propune o opțiune pentru narațiune cu personaje, dar abstractizează atît unul cît și celălalt aspect, pînă la un anumit nivel de generalizare care să-i permită comunicarea mesajului — slăvirea omului de azi și de mîine. „Concretizarea gîndirii muzicale propriu-zise se bazează pe existența unor personaje (bariton, tenor, soprană, cor mixt) cît și a comentariilor, a diferitelor efecte de culoare și dinamică realizate pe baze electronice" — arată în analiza sa Dumitru Bughici (revista *Muzica*, nr. 10, oct. 1975). Învecinate ca posibilități tehnice, dar adăugînd și avantajul montajului de imagine pe care compozitorul îl presupune în succesiunea secvențelor, opera de televiziune este reprezentată prin două lucrări diferite ca formă și modalitate de comunicare. Mihai Moldovan concepe un montaj panoramic corespunzînd ideii de „operă-frescă", imaginile istorice evocate fiind legate printr-o muzică înregistrată, cu funcție de liant al întregului ; cele cinci ritualuri din *Zamolxe* de Liviu Glodeanu se înlănțuie în capitole de sine stătătoare, legate de succesiunea în evoluție a dramaturgiei, compozitorul nemairecurgînd la „tape music" ca Mihai Moldovan sau Nicolae Brînduș (opera *Logodna*). Drumul operei de televiziune este astfel deschis spre noi formule, nu adaptări, de teatru muzical.

Interferența genurilor nu este un element nou nici în cadrul teatrului liric sau de balet. Exemple abundă, atît în clasicism, cît mai ales în romantism, continuînd și în veacul nostru. În perioada pe care am propus-o spre observație, această orientare — cu aspecte înnoitoare — a fost subliniată de un număr destul de important de creații (în comparație cu totalul producției de gen). Cauzele sînt multiple. Uneori, concepția inițială vizează o depășire a cadrului interpretării de concert, în favoarea spectacolului ; alte ori, dimpotrivă, spectacolul apare suplinit, în condiții satisfăcătoare, de audiția de concert. Trebuie subliniat poate că această interferență de genuri — determinînd în oarecare măsură un drum evolutiv în actualitate, de ieșire din tipare prea convenționale — este consecința, în anumite cazuri, și a experiențelor vieții muzicale, dincolo de opinia creatorului. Acestui mod de opțiune nu îi acordăm, în spațiul acestor consemnări, un loc aparte, deoarece concluziile au nevoie de clarificarea timpului, creîndu-se perspectiva necesară.

Desigur, opera-balet, opera-pantomimă — prin extrapolare, oratoriul-balet, opera-oratoriu prezintă o multitudine de soluții și idei creatoare, condiționate de subiect, mod de realizare, viziune de ansamblu, stil și tehnică componistică. În principiu, toate partiturile care prezintă un asemenea aspect de întrepătrundere a genurilor și-au justificat interesul, adesea titlurile lor avînd un efect artistic încă foarte prezent în memoria publicului. Gheorghe Dumitrescu a propus astfel două lucrări, oratoriul-balet *Miorița* cunoscînd o viață scenică ce îi justifică destinația, oratoriul-balet *Luceafărul* așteptînd, după recenta primă audiție de concert (decembrie 1981), aceiași verificare. Prin aceste lucrări, ca și prin opera-oratoriu *Meșterul Manole*, compozitorul a putut demonstra că o concepție puternică, spectaculoasă, a dramaturgiei muzicale poate susține impactul cu montarea scenică, atîta vreme cît intențiile inițiale au vizat o asemenea materializare. Factura concertantă a *Modelului mioritic* de Corneliu Dan Georgescu l-a determinat să adauge, la caracterizarea lucrării drept operă-balet, în spiritul barocului francez (desigur ca intenționalitate), precizarea „spectacol audio-vizual", ceea ce situează creația respectivă în plină răspîntie a genurilor. Același scop, de a transgresa de la concert spre scenă l-a condus și pe Liviu Glodeanu în conceperea operei-balet *Ulysse*, cu complementara precizare de „patomimă". Cel mai aprope de factura sintezei genurilor apare însă Nicolae Brînduș care, în opera-patomimă *Logodna*, gîndește de la bun început muzica drept o desfășurare ce presupune vizualizarea (dar în anumite condiții).

Interferența genurilor, uneori nemărturisită, este totuși grăitoare atunci cînd însuși profilul discursului muzical o determină. Dacă *Povești de război* a fost concepută de Emil Lerescu într-o anumită ordine a fluxului muzical care să corespundă caracterizării de operă-baladă, pentru Doru Popovici cele mai recente partituri ale sale și-au demonstrat singure apartenența la un anumit gen. Astfel, prin arhitectonică, *Interogatoriul din zori* propune o formă de suită care, ca gen dramatic este încadrabilă în genul de „mare duo concertant" ; în ceea ce privește *Noaptea cea mai lungă*, în care predomină formele variaționale baroce, profilul pare să se îndrepte spre opera-cantată cu soliști și cor. În ambele cazuri însă, aceasta nu scade cu nimic pulsul dramaturgiei muzicale, destinația concertantă fiind însă precumpănitoare. Mai amintim, la hotarul dintre genurile de spectacol și montajul lirico-dramatic, recentele realizări ale lui Teodor Bratu care se dovedesc exemplare ca rezolvare și utile ca formă de spectacol larg accesibil.

În genul baletului, în afară de lucrările concepute în parametrii tradiției spectacolului coregrafic de anvergură, cu acte și tablouri — *Văpaia* de Mircea Chiriac, *Primăvara* de Cornel Trăilescu — această diversitate (excluzînd lucrările menționate anterior în care dansul este asociat altor procedee de teatru muzical) este mai puțin spectaculară. Experiența lui Tiberiu Olah de a realiza un balet pe colaj muzical înregistrat *(Chemarea)* rămîne singulară, așa cum apar sub o formă nerepetată și alte partituri destinate interpretării coregrafice — fantezia coregrafic-umoristică *Marinarul visător* de Laurențiu Profeta sau spectacolul cu dans *Orele mării* de același compozitor, baletul cu solo de bas și cor *Luceafărul de ziuă* de Tudor Jarda, „Acțiunea coregrafică" pentru 15—20 de dansatori, fără instrumente, *Rituelle Handlung ohne Gegenstand* de Aurel Stroe. Revenirea asupra uneia din aceste formule va demonstra dacă însuși creatorul și-a găsit sau nu rezolvarea în genul respectiv. Mai atractivă pentru compozitorii acestei perioade s-a arătat poate ideea poemului coregraric, de dimensiuni variabile (deci cuprinzînd în unele cazuri și mai multe secvențe), aici subiectul și dezvoltarea nuanțată a tematicii propunînd o afirmare contemporană a genului. Este cazul baletului *Elanuri* de Sergiu Sarchizov, al *Mioriței* de Carmen Petra Basacopol, al *Bătăliei cu facle* de Irina Odăgescu Tuțuianu, al *Nunții* de Doru Popovici. Cu o intenționalitate nematerializată încă scenic, pot fi menționate aici și *Tablourile coregrafice* (Joc, Cîntec, Horă, Colind, Bătută) de Dumitru Bughici reprezentînd de fapt un potențial al baletului în dialogul său cu creația simfonică; din aceasta adesea coregrafii și-au ales partituri pentru transpuneri dansante *(Poemul bizantin* de Doru Popovici, *Arcade* de A. Stroe etc.).

Înainte de a încheia această privire asupra diversității de manifestare a genurilor la care ne-am referit, trebuie atrasă atenția și asupra unor preocupări mai recente, incluse, după aprecierea compozitorului Nicolae Brînduș (revista *Muzica*, nr. 3, martie 1980) *„spectacolului muzical contemporan*, de la care ar trebui pornită orice analiză a creației muzicale cu finalitate scenică. Există în producția noastră componistică genuri precum *spectacolul multimedia*, *teatrul total*, *teatrul instrumental*, care, credem, ar trebui să beneficieze de un patronaj și de o stagiune permanentă... Ipotetic ne-am putea imagina o lărgire a bazei publicului referindu-ne la unele tipuri mai puțin tradiționale definite de spectacol muzical, mai suple și mai integrative deci, pasibile a suscita interesul *spectacular* al unor pături mai largi ale populației — nu neapărat și numai a publicului de melomani. Acest lucru s-ar putea realiza printre altele și prin dezvoltarea elementelor de sincretism, de amplificare a surselor de informație, prin apelul la tehnică și aparataj special în cadrul unor *spectacole de muzică și...*, toate la un loc gîndite unitar nu atît sub formă de colaj, cît ca *proiect poetic global* (J. J. Nattiez). Ar fi un tip de spectacol care ar evita de la bun început un anume artificios, inerent convențiilor clasate ale genului de operă tradițional..." Menționînd această opinie, ce s-a concretizat în unele experiențe de creație ale lui Nicolae Brînduș, Sorin Vulcu și alții, reținem perspectiva de permanentă înoire a evoluției tuturor speciilor artistice incluse în fenomenul muzical-scenic contemporan.

Spectrul stilistic al creației de teatru muzical oglindește, în fapt, configurația de personalități ce ilustrează, în mare, școala componistică românească contemporană. Cu foarte mici excepții — și acestea greu de explicat în afara unor subiective izolări față de alte preocupări de creație — abordarea operei, baletului, presupune un cumul de experiențe componistice anterioare sau paralele, atît privind muzica vocală, corală, cît și cea simfonică. În acest sens, creațiile amintite în domeniul teatrului muzical, liric sau coregrafic, sînt purtătoare ale unor aceleași trăsături de stil și orientare, ceea ce apare uneori explicit în activitatea componistică a compozitorilor noștrii (uneori problemele de limbaj fiind chiar abordate în partituri ce preced crearea unui balet, a unei opere sau, dimpotrivă, oglindindu-se ulterior în asemenea partituri ce beneficiază de experiența practicării genurilor scenice). Panoromicul este extrem de vast și neîndoios, trebuie privit fără rigiditate. În ansamblu, putem discerne cîteva mari grupaje, fără a limita dialogul personalităților sau al generațiilor.

Asimilarea sursei folclorice apare astfel bogată în nuanțe, determinînd opțiuni de stil și estetică a creației, diferite de la un compozitor la altul. Preluarea folclorului este, pentru Gheorghe Dumitrescu, semnul de autentificare a documentului etic inspirator. În acest fel — și aspectul acesta poate fi întrevăzut și la alți muzicieni, ca Tudor Jarda — preluarea (și prelucrarea folclorului în anumite cazuri justificate) îmbracă în primul rînd aspectele unui simbolism funcțional, de mare eficacitate în dramaturgia muzicală. Învecinată acestei atitudini, emanînd tot din experiența de creație și opiniile față de tradiția respectivă în cadrul unei școli muzicale, ni se pare a fi și gîndirea lui Mircea Chiriac, Teodor Bratu, Cornel Trăilescu (uneori observîndu-se în partiturile lor și o intenționată apelare la straturile folclorice mai apropiate de contemporaneitate, însă cu aceleași funcții de autentificare a faptului istoric.

Un punct de vedere deosebit de cel semnalat mai înainte este cel al considerării folclorului ca model de regîndire a structurilor sonore, pe parametri modali, începînd cu cele mai mici forme de organizare intervalică, pe parametri ritmici, de la succesiunea propriu-zisă pînă la anumite combinații repetitive ca-

racteristice,fără să uităm totodată şi sugestiile timbrale specifice. Procedeele sînt tocmai în această perioadă extrem de variate şi marchează în mod diferenţiat lumea sonoră a lui Corneliu Dan Georgescu *(Model mioritic)*, faţă de cea a lui Carmen Petra Basacopol *(Miorița)*, a lui Liviu Glodeanu (mai ales în *Zamolxe)*, Mihai Moldovan (în special „liantul" improvizatoric din *Trepte ale istoriei)*, Aurel Stroe *(Orestia II)*.

Organizarea materialului sonor dezvăluie, pe de altă parte, orientări variate faţă de tradiţie şi problematica contemporană. De la o muzică edificată pe aspectul larg al tonalităţii, în acceptiunea sa romantică (Mansi Barberis), sau adiţionarea modurilor (Gheorghe Dumitrescu), aspectele converg spre investigaţii sau experienţe diverse şi, neîndoios, necesare, interesante. Opţiunile ne apar clare la Nicolae Brînduş (*Logodna)* în direcţia unei etape în care l-a atras dodecafonia, la Anatol Vieru *(Iona)* în cea a edificării muzicale pe structuri modale proprii, elitare în complexul sonor, la Mihai Moldovan *(Trepte ale istoriei)* spre aleatorismul controlat, la Aurel Stroe *(Orestia II)* spre sistemul microintervalelor şi a sintetizării unui bogat sistem modal corespunzînd unor diferite straturi ale culturii muzicale universale. O atitudine interesantă este dezvăluită şi de Pascal Bentoiu care (în *Hamlet)* conferă diferitelor procedee de organizare sonoră o anumită funcţie în dramaturgia muzicală, propunînd astfel un sistem de lucru faţă de textul dramatic ce ar putea oferi idei în continuare. Semne ale unor căutări personale pot diferenţia, de asemenea, modul de construcţie pe micro-celule, cu adoptarea repetivităţii, la Corneliu Dan Georgescu, Liana Alexandra sau Aurel Stroe. O factură stilistică deosebită şi în relaţia cu folclorul, dar şi în ceea ce priveşte un extrem de complex dialog cu muzica trecutului (bizantin, renascentist, baroc, romantic) este marcată de gîndirea lui Doru Popovici care a realizat o linie ascendentă totodată continuă ca problematică, de la primele lucrări scenice, le cele de dată mai recentă.

Chiar cu notaţii sumare, trebuie reţinută, în acelaşi perimetru al aprecierilor, şi diferenţierea stilistică marcată de apelarea la aparatul vocal-simfonic. În tratarea vocii, întîlnim tradiţia operei romantice — recitativ, melodică (Mansi Barberis, Teodor Bratu, Cornel Trăilescu) — sau, dimpotrivă, investigaţii înspre tratarea mai modernă a declamaţiei arioso (nuanţat diferenţiate de la Gheorghe Dumitrescu la Doru Popovici). Prin soluţiile propuse de Pascal Bentoiu, Anatol Vieru sau Aurel Stroe asistăm la reconfirmarea unor criterii de artă a cîntului, în care sinteza tradiţiei (europene sau extraeuropene) nu este exclusă de formulele vocale noi, de nuanţele timbralităţii sau ale dinamicii glasului uman. Aparatul orchestral (şi coral) grandios (Gh. Dumitrescu, M. Barberis, C. Trăilescu), direcţionarea radială a surselor timbrale (L. Glodeanu), sonoritatea difuză, post impresionistă (L. Alexandra) sau cea restrînsă la contribuţia personalizată a fiecărui instrument într-un cadru cameral (*Secretul lui Don Giovanni* de C. Ţăranu, precum şi *Orestia II* de Stroe, la acesta din urmă remarcîndu-se chiar „personalizarea" unor instrumente, ca oboiul — în *Premiul Nobel...* — sau trombonul în ultima partitură citată), opusă spectacolului sonor pluridimensionat (Nicolae Brînduş), oferă tot atîtea posibile căi de particularizare stilistică în teatrul muzical de azi.

Între toate coordonatele, prin referirea la scopul unic urmărit, cel al eficenţei comunicării, se obţine acea concordanţă care face lesne de recunoscut muzica unuia sau altuia dintre compozitorii amintiţi. În acelaşi timp, trebuie spus că, tocmai prin complexitatea totalului stilistic sugerat, necontradictoriu în conţinutul său ideatic, filosofic şi estetic, găsim cea mai limpede dovadă a planului general, unitar, al şcolii noastre componistice, diferenţiind-o net faţă de alte culturi contemporane.

Menţionînd aceste variate concepţii, trasînd o succintă retrospectivă tematică şi de varietate a genurilor, s-a putut observa că există o serioasă preocupare şi în direcţia înoirii artei spectacolului, gîndită ca atare de către compozitor. Un aspect particular al teatrului muzical din ultimele decenii este — pe plan mondial de altfel — cel al investigării unor alte spaţii de comunicare, decît cel tradiţional, al scenei de operă. Apariţia unei astfel de preocupări nu este caracteristică doar creatorilor noştri, ea se poate discerne în orizontul artei lirice, făcîndu-se ecoul direct al încercării de rezolvare a unor probleme de mare acuitate : modul de comunicare, posibilităţile de captare a unui public cît mai larg şi, nu în ultimul rînd, necesitatea de a găsi noi drumuri pentru ieşirea din acea periodică „criză a operei" care a revenit în actualitate. Constatînd tocmai în aceste condiţii ivirea unui sub gen mai nou, teatrul instrumental, putem observa totodată că ieşirea din cadrul obişnuit primeşte forme deosebit de ingenioase, mai mult sau mai puţin viabile, pentru lucrări ce îşi păstrează tangenţele cu genul operei (nu neapărat în accepţiunea rutinieră de gen liric).

O primă grupă, pe care am semnalat-o deja, recepţionează mijloacele moderne de radio şi televiziune, prin intermediul cărora comunicarea se eliberează de rigorile convenţiei teatrale propriu-zise (creindu-se bineînţeles alte criterii, alte convenţii, specifice). Este cazul lucrărilor semnate de Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Liviu Ionescu, ce propun desfăşurări muzicale „de ascultat", din care dispare fac-

torul plasticii vizuale, cel al regiei de scenă, impunîndu-se însă primatul regiei de sunet. Alcătuirea unor benzi înregistrate, „unicate" — în care sînt încorporate, după tratamentul electronic prealabil, toate materialele muzicale primare, obținîndu-se efecte imposibil de realizat cu utilizarea instrumentelor tradiționale — are scopul potențării spațiului sonor pînă la tensiunea maximă, cu efect teatral imaginativ determinant în elucidarea expresivă și dramaturgică a temei. De la un asemenea demers, la gîndirea unor opere destinate televiziunii (M. Moldovan, L. Glodeanu), drumul nu pare dificil, deși datele definitorii nu se suprapun total, imaginea filmată permițîndu-i creatorului anumite libertăți pe care tehnica tradițională a operei nu i le poate oferi.

Un alt domeniu investigat este cel al operei care a părăsit sala de teatru, adaptîndu-se unor condiții de reprezentare libere de cadrul artificial. Integrîndu-se unui asemenea proiect, adaptabil mai multor versiuni, Nicolae Brînduș gîndește opera pantomimă *Logodna* ca un spectacol sincretic cu mai multe variante. În formulă ideală, compozitorul își dorește un amplasament în spațiu natural, cu posibilitatea situării a trei surse — căi sonore alcătuite din soliști, cor, orchestră, bandă de magnetofon. Aceste trei fascicole situate la distanțe egale, deci spațializare sonoră tridimensională, focalizează spre centrul acțiunii. Forma este adaptabilă, pentru că compozitorul a gîndit opera în cîteva trepte intermediare de reprezentare în care componentele narațiunii se modifică, de la forma de concert (cu o pondere mai mare a prezenței recitatorului), la cea de spectacol total (în care contribuția recitării scade, pînă la totala renunțare, în favoarea imaginii muzicale plastice, integrate sincretic ansamblului).

Din alte considerente, dar tot vizînd părăsirea spațiului tradițional, Aurel Stroe proiectează cu *Orestia II* o primă formulă de spectacol itinerant. În acest scop reduce ansamblul instrumental și coral la un minim de elemente constitutive, alcătuiește repartizarea vocilor soliste pe datele esențiale dramaturgiei, lărgind spectaculozitatea prin mobilitatea unor factori investiți cu multiple semnificații. În acest fel, autorul realizează, cu mijloace reduse, o operă care poate fi receptată oriunde fără pregătiri prealabile, confruntîndu-se direct cu publicul (desigur, compozitorul nu integrează în proiectul de demitizare a operei tradiționale și receptivitatea publicului, care presupune un minim de educație estetică pentru întîmpinarea unei asemenea muzici).

Dar nu numai părăsirea teatrului poate fi o soluție de înnoire. Vedem — sau mai bine-zis știm — că unii dintre compozitorii noștri s-au gîndit la o adaptare a scenei unor cerințe mai moderne, în sensul unei coordonări esențiale între imagine și muzică. Nu mai poate fi vorba, în asemenea lucrări — este cazul operei *Iona* de Anatol Vieru sau al *Crăiesei Zăpezii* de Liana Alexandra — de o montare în care scenografia să fie utilitară. Dimpotrivă, de la însăși concepția lucrării, autorii au gîndit întregul — muzică-imagine-mișcare — și îl doresc *astfel* realizat (sau realizabil), incorporînd în actul creator și regia. La Anatol Vieru, sînt esențiale două dimensiuni. Prima este cea a cadrajului întregii lucrări, cadraj sonor și vizual, corepunzînd acelei *Ode a tăcerii* cu care începe și se încheie lucrarea, în formulă recurentă a citirii benzii de magnetofon și peliculei. În acest cadraj, muzica însoțește o peliculă-buclă, ce cuprinde ciclul *Metamorfozelor* lui Escher, proiectate în aceiași ordine cu muzica, contopindu-se ca efect, deși sensul periodicității nu are același ritm al repetitivului modelelor. Apoi între aceste două secvențe definitorii pentru concepția filosofică și muzicală a compozitorului, desfășurarea operei cere un spațiu insolit, cu oglindiri, efecte, perspective ce permit sugerarea trecerii de la o stare la alta, reluînd în ralanti ciclul Escher, concretizat scenic. Divizarea unicului personaj, în scenele centrale ale operei, aduce o diversificare a imaginii corespunzînd registrației inițiale a solistului principal. Ea nu este însă o dimensiune reală, ci o proiectare în spațiu a personalității eroului. Cum se pot rezolva asemenea cerințe, notate de compozitor cu finețea de nuanțe a unui Wagner, justificate muzical, iată un exemplu de problemă la care teatrul tradițional, fără adoptarea celor mai moderne tehnici electro-acustice și vizuale, nu poate răspunde. Întrebări similare există și pentru partitura Lianei Alexandra. Aici autoarea pornește de la principii întîlnite și la Pascal Bentoiu pentru *Hamlet*. Se presupune că subiectul ca atare este extrem de cunoscut, că opera reprezintă o variantă posibilă, între altele, a narațiunii. Liana Alexandra are toupi prudența de a stabili o prealabilă informare a spectatorului, prin lectura povestirii lui Andersen în foaier, înainte de începerea spectacolului. Este necesară aceasta, deoarece opera nu are propriu-zis un libret cu text, ci un scenariu ce conține doar cîteva repere simbolice. Totul din punctul de vedere al desfășurării muzical-scenice, se petrece în jurul unui caleidoscop de oglinzi centrale, evoluția narațiunii conducînd spre descoperirea simbolului veșniciei. Oglinzile — personaj central invizibil, al *Crăiesei Zăpezilor* — au aici o funcționalitate strict dependentă de muzică (improvizațiile de orgă), iar vocile de copii vin să umanizeze spațiul povestirii fără a se concretiza în acțiune. Iată deci o altă variantă a dramaturgiei muzicale supuse înnoirilor care, prin anumite trăsături, este o componentă a teatrului muzical iar prin altele pune mari probleme adaptării operei

la viziuni contemporane. Drumul acesta rămîne deschis, practic nelimitat decît la inventivitatea creatorului — și ar putea fi menționate și alte exemple, — ceea ce poate însemna realmente un nou capitol în istoria genului.

Însemnările de față nu pot atinge un capitol final, în afara celui privind modul în care producția contemporană de operă și balet se integrează — și este integrată — vieții muzicale. Problemele difuzării și receptării, ale promovării și selecției sînt diverse și nu pot fi lesne elucidate. Totuși anumite observații apar utile, mai ales cînd, drept argumente, ne stau le îndemînă opinii ale unor muzicieni care prin activitatea lor au fost confruntați cu realitatea stagiunilor muzical-teatrale, fie compozitori, fie muzicologi.

O primă idee în această problematică este legată de calitatea realizărilor propuse de teatrele noastre muzicale. „Opera românească este, prin esență, *operă nouă* — subliniază compozitorul Ștefan Zorzor. Spetacolul are de înfruntat mai multe examene decît în fața operelor *vechi*, care s-au impus și au intrat într-un fel în patrimoniul cunoașterii. Este vorba de o muzică nouă, în plus de cerința unei montări moderne, contemporane. Or, aceste baraje trebuie învinse printr-o *injecție de încredere*. Interpreții, scenografii, decoratorii trebuie să lucreze în așa fel, încît pasiunea să transpară la public, să insufle încredere. Dar, de multe ori pasiunea inițială, de la scrierea partiturii, nu ajunge la concentrația care vine să reprezinte opera." („Colocviile Scînteii" — *Scînteia* 20 dec. 1981). In același sens opiniază și criticul Alfred Hoffman, privind calitatea spectacolelor de operă românească : „Să facem astfel ca spectacolul să nu se pregătească în grabă, doar cu vreo ocazie anume, ci să i se acorde cel puțin aceeași atenție ca cea dată creațiilor de faimă, din patrimoniul mondial al genului. S-ar cuveni ca în sprijinul operei românești (implicit al baletului n. n.) să fie chemate cele mai diverse competențe interpretative, să se îndrăznească rezolvări regizorale noi, moderne, susceptibile nu numai să slujească creația respectivă, dar să și captiveze atenția spectatorilor. Nu trebuie să admitem în nici un caz ca spectacolele cu operele și baletele românești să fie slabe, să întregească doar seria titlurilor realizate, pentru împlinirea unor necesități administrative, pentru că orice eșec în această direcție va întări neîncrederea endemică, a publicului, în valoarea creației românești. O premieră nereușită mai puțin va fi un punct cîștigat pentru întărirea prestigiului culturii muzicale naționale ; din această pricină, trebuie ca nivelul exigențelor noastre pe acest tărîm să nu scadă nici o clipă, dimpotrivă să se conducă după legea maximei rigori." (revista *Muzica*, nr. 8, august 1980). Desigur, problema calității antrenează multiple responsabilități, într-o epocă în care nivelul informațional este mult crescut, căci, așa cum observă muzicologul Petre Codreanu : „Pe plan muzical, concurența înregistrărilor demne de a fi date ca model, pe plan actoricesc comparația redutabilă cu actori excepționali cunoscuți datorită marelui și micului ecran conturează criterii și exigențe noi pe care publicul, și el cu timpul și energia drămuite le are nemilos, am zice, față de opera contemporană," (revista *Muzica*, nr. 3, martie 1980).

Dacă în conceperea spectacolelor criteriile creației devin esențiale — regizoral, dirijoral, actoricesc, muzical — pentru lansarea unei noi creații, modalitățile de selectare, cele de promovare aparțin unui vast orizont de politică culturală, în care nu toate problemele sînt rezolvate. Așa cum se arăta într-un material semnat de compozitorul Teodor Bratu : „Ponderea creației muzicale originale, în ansamblul repertoriului scenelor noastre lirice, se poate deduce și din următoarele date (oferite spre orientare și capabile a da o impresie asupra unui răstimp ma îndelungat n.n) : — În stagiunea 1978/79 au fost prezente pe afiș un număr de 73 de titluri de spectacole în 113 montări, din care 28 de operă (în 45 montări) și 21 de balet (în 27 montări) ; în stagiunea 1979/1980, sînt cuprinse 77 de titluri de spectacol, în 104 montări, din care 29 de operă (în 41 montări) și 25 de balet (în 29 montări)" (Revista *Muzica*, nr. 3, 1980). Totodată însă, se remarcă condițiile speciale ale vieții acestor spectacole, care sînt departe de a fi mulțumitoare. „Oricine parcurge afișul teatrului nostru de operă — arată în acest sens compozitorul Sergiu Sarchizov — nu se poate să nu fie surprins de constatarea că prezența operei românești, pe scenă, este încă timidă. Nu există un raport echitatbil cu creația reală, cu cele 160 de lucrări care există în catalogul general al muzicii de operă românești. Unde sînt aceste lucrări ? Există oameni care au acumulat deja o experiență în munca de operă, cum există mulți compozitori pe care îi simțim ca potențiali creatori de operă. Se alocă anual fonduri deloc neglijabile pentru acest gen muzical ; compozitorul care își declară intenția de a porni la un asemenea dificil drum găsește un sprijin real prin contracte, achiziții etc. Și totuși situația nu este mulțumitoare. De ce ? După părerea mea intervin două aspecte : accesul foarte dificil la teatrul de operă, iar, pe de altă parte, lipsa de interes a unor conducători de teatre lirice față de spectacolul românesc. Pentru că în multe cazuri lucrurile se petrec așa : la teatrele de operă nu prea se cunoaște creația lirică, nu se știe ce exsită scris și nici ce se scrie în momentul de față. Deci în general nu este vorba de o *opțiune conștientă în selecționarea unei creații*. Iar dacă, printr-un concurs de împrejurări fericit, opera ajunge la teatru, viața ei are o durată de ... 2-3 spec-

tacole, este programată din ce în ce mai rar, ajungînd la cîteva reprezentații într-o stagiune și, pînă la urmă, în matineele de duminică... Atunci firesc, ajungem la concluzia că nu există un necesar *stimulent moral pentru creatori*. Creația românească deci este o prezență încă necorespunzătoare în repertoriul teatrelor lirice ; aceasta în situația în care există un remarcabil potențial creator". („Colocviile Scînteii", *Scînteia*, 20 de. 1981). Idee subliniată și de Teodor Bratu în materialul citat anterior, prin modul în care consideră necesară „...adoptarea de către conducerile operelor și teatrelor muzicale, a unei atitudini active pe linia popularizării constante și susținute a creației originale de operă și balet, rulării pe o perioadă mai îndelungată a spectacolelor sau readucerea, în atenția publicului, a unor spectacole *uitate*".

Un reviriment al abordării creației originale a fost, cu evidență, organizarea Festivalului național „Cîntarea României" care, în edițiile de pînă acum a inclus un număr important de spectacole la un nivel realmente competitiv. Aici sublinierea lui Alfred Hoffman este binevenită, căci arată necesitatea unui echilibru în viața muzicală a teatrelor noastre : „...s-au înregistrat progrese în ce privește sporirea importanței date spectacolului românesc de operă și balet în confruntările artistice din cadrul festivalurilor naționale „Cîntarea României". Dar faptul că, în finala festivalului, spectacolele se adaugă unui mare număr de manifestări, avînd drept scop cu precădere înfățișarea în fața diferitelor jurii, atrage necesitatea să se completeze realizările obținute prin evenimente anume organizate, care să concentreze atenția specială asupra valorii creației naționale în acest domeniu. S-ar putea porni de la lăudabila inițiativă a festivalului de operă și balet de la Constanța, pentru a se organiza anual „Zilele operei și baletului românesc" larg supuse dezbaterii publice și în care să-și afle consacrarea de răsunet nu numai creațiile de ieri și de astăzi, dar și versiunile lor interpretative cele mai reușite". (Revista *Muzica*, nr. 8, 1980).

Un rol important în difuzarea — și stimularea — creației contemporane l-a avut și îl are Radioteleviziunea. Mulți dintre compozitorii noștri au avut șansa să-și asculte lucrările — și să obțină o bună înregistrare păstrată în fonoteca RTV — datorită concertelor spectacol cu prime audiții. De-a lungul timpului, aceste concerte au devenit cea mai puternică formă de lansare a unor opere și balete românești contemporane, din păcate urmate doar accidental de preluarea titlurilor în vreun teatru muzical. Cauzele care crează o asemenea discrepanță sînt multiple. Poate că, prin inițierea unor concerte spectacol de însăși teatrele lirice, drumul spre premieră ar fi mai aproape de realizare. Discul, emisiunile de radio și, în anumite împrejurări, emisiunile de televiziune, aduc o contribuție la cunoașterea repertoriului liric și coregrafic contemporan. Dar, cu sublinierea că, în majoritatea cazurilor, această cunoaștere se efectuează în afara perimetrului specific pentru genul respectiv. Este de apreciat că asemenea probleme nu pot fi despărțite de cele ale creației muzicale și ale evoluției teatrului în actualitate, viața partiturilor fiind condiționată de receptarea lor, de impactul pe care îl au în dialogul cu spectatorul și, implicit, de modul în care devin sau nu acte artistice de valoare, formative, pentru omul societății noastre socialiste.

Un rol pozitiv în această privință îl are activitatea Secției de operă și balet a Uniunii compozitorilor, înființată cu doi ani în urmă. Cooptînd muzicieni cu experiență în acest domeniu, secția s-a constituit drept un nucleu profesional animat de dorința rezolvării celor mai critice probleme ale teatrului muzical contemporan — limbajul muzical, direcționarea atenției compozitorilor spre cele mai actuale teme, cooptarea unor dramaturgi experimentați la realizarea libretelor, — impulsionînd astfel o creație originală valoroasă. În audierea și analizarea lucrărilor prezentate, în lucrul cu compozitorii, aceste intenții îndreptățesc speranța unei mai bune orientări a creației și a depășirii rămînerilor în urmă sesizate pe parcursul observațiilor cuprinse în acest material. Într-un moment în care teatrul muzical este supus confruntărilor cu actualitatea tematică și a mijloacelor sale de expresie, deseori auzindu-se voci care îi neagă viabilitatea, creatorii noștri trebuie să demonstreze că opera și baletul pot fi reprezentative în contemporanitate, pentru o cultură națională. Credem că putem afirma că există argumente suficiente pentru ca și în genurile teatrului muzical, creația românească de azi să se dovedească diversă, interesantă și originală. Deschiderea spre universal a școlii componistice românești are, prin dimensiunile teatrului muzical, una din cele mai solide șanse de afirmare în actualitate, ceea ce trebuie înțeles cu toată responsabilitatea. Ea justifică încrederea într-o artă ale cărei promisiuni și realizări — din care au fost semnalate aici a parte — cunosc din perspectiva tradiției și a prezentului, esențiala dimensiune a viitorului.

Teatrul muzical perioada 1968-1981

Compozitorul	Lucrarea	Libretistul	Genul	Anul Premierei
Liana Alexandra	Crăiasa zăpezii	compozitorul	feerie muzicală	p.a. 1981
Mansi Barberis	Domnița din depărtări	compozitorul	dramă lirică	pr. 1976
Pascal Bentoiu	Jertfirea Iphigeniei	Alexandru Pop și compozitorul	operă radiofonică	p.a. 1968
	Hamlet	compozitorul	tragedie lirică	p.a. 1969 pr. 1972
Bratu Teodor	Stejarul din Borzești	compozitorul	legendă dramatică muzicală	pr. 1969
	Dreptul la dragoste	Ecaterina Lazăr și compozitorul	operă	pr. 1975
	Punguța cu doi bani	compozitorul	operă comică pentru copii	pr. 1970
	Vremuri de vitejie	compozitorul	frescă lirico-dramatică	pr- 1977
	Din vremea unirii (Sărutul lui Vodă)	S. Popescu C. Ghinea	frescă lirică dramatică	pr. 1979
Nicolae Brînduș	Logodna	compozitorul după Eminescu	operă-pantomimă	p.a. 1975
Brânzeu Nicolae	Dragostea triumfă	Gh. Haiduc	operă comică	p.a. 1968
Dumitru Bughici	Tablouri coregrafice	—	dansuri simfonice	p.a. 1978
Buicliu Nicolae	Doamna Chiajna	E. Crenei	operă	pr. 1973
Mircea Chiriac	Văpaia	Constantin Cîrjan	balet	pr. 1974
Gheorghe Dumitrescu	Decebal	compozitorul	dramă muzicală	pr. 1969
	Vlad Țepeș	compozitorul	dramă muzicală	p.1. 1974
	Geniu pustiu (Poesis)	compozitorul	operă	pr. 1977
	Meșterul Manole	compozitorul	operă legendă	pr- 1980
	Orfeu	compozitorul	tragedie lirică	p.r. 1980
	Miorița	compozitorul	oratoriu-balet	pr- 1981
	Luceafărul	compozitorul	oratoriu-balet	p.a. 1981
Corneliu Dan Georgescu	Model mioritic	compozitorul	operă-balet	pr. 1975
Liviu Glodeanu	Zamolxe	compozitorul	operă (televiziune)	pr. 1973
	Ulysse	compozitorul	operă-balet-pantomimă	pr. 1973
Harry Bela	Trandafirul galben	compozitorul	balet	pr. 1975
Liviu Ionescu	Aripile cresc din pămînt	Eugen Frunză	operă radiofonică	1974 inreg.
Tudor Jarda	Luceafărul de ziuă	Isidor Rîpă I. Căpuceanu	balet	pr. 1969—1980
Lerescu Emil	Ecaterina Teodoroiu	Nicolae Tăutu	operă istorică	pr. 1971
	Poveste de război	compozitorul	operă-baladă	pr. 1981
	D'ale carnavalului	compozitorul	operă comică	p.a. 1981 (fragmente)
	Steaua fără nume	compozitorul	operă-lirică	p.a. 1981
Mihai Moldovan	Trepte ale istoriei	Sanda Mihăescu compozitorul	operă-frescă (televiziune)	p.a. 1973
	Micul prinț	compozitorul	operă pentru copii mici și mari	
Ștefan Niculescu	Cartea cu „Apolodor"	Gellu Naum	operă pentru copii	pr. 1975
Irina Odăgescu-Tufuianu	Bătălia cu facle	compozitorul	poem coregrafic	p.a. 1978
Tiberiu Olah	Chemarea	Klaus Kessler	balet	pr. 1974
Sabin Pautza	Poveste de dragoste	Adrian Munțiu	comedie muzicală	pr. 1981
Carmen Petra Basacopol	Miorița	—	poem coregrafic	pr. 1981

Continuare

Compozitorul	Lucrarea	Libertistul	Genul	Anul premierei
Doru Popovici	Nunta	Hero Lupescu	poem coregrafic	p.a. 1973
	Interogatoriul din zori	Victor Bîrlădeanu	operă	p.a. 1975
	Noaptea cea mai lungă	Dan Mutaşcu	operă	p.a. 1978
Laurenţiu Profeta	Marinarul visător	Nicolae Itu	fantezie coregrafică-umoristică	pr. 1972
	Orele mării	Mireille Savopol compozitorul	fantezie coregrafică	pr. 1979
Sergiu Sarchizov	Elanuri	———	poem coregrafic	pr. 1975
	Trei generaţii	Lucia Demetrius compozitorul	operă	pr. 1981
Matei Socor	Conu Leonida	I. L. Caragiale	operă comică	pr. 1978
Aurel Stroe	De Ptolemaeo	Nichita Stănescu	operă radiofonică	
	Ca n'aura pas le prix Nobel	Paul Sterian	operă	pr. 1971
	Rituelle Handlung ohne Gegenstand	compozitorul	acţiune coregrafică	pr. 1971
	Aristophane-La paix	compozitorul	operă comică	tipărit 1973
	Orestia II	compozitorul	operă de cameră	p.a. 1978
Iulius Szarvady	Regele Istros	Sebastian Popescu, C. Ghinea	operă	pr. 1976
Cornel Trăilescu	Primăvara	Alex. Popovici	balet	pr. 1972
	Bălcescu	Val. Săndulescu	operă	pr. 1971
	Dragoste şi jertfă	Dan Tărchilă	operă	pr. 1977
Cornel Ţăranu	Secretul lui Don Giovanni	Ilie Balea	operă de cameră	pr. 1970
Anatol Vieru	Iona	Marin Sorescu	operă	p.a. 1976
Adalbert Winkler	Fluviul revărsat	Const. Cîrjan	operă	(1973—1978)

În paginile ce urmează este menţionată creaţia de teatru muzical (operă şi balet) care a fost prezentată în perioada 1968—1981 în viaţa muzicală, fie prin premiere absolute, fie prin prime audiţii de concert. La puţinele cazuri de neprezentare scenică, se menţionează data creaţiei componistice, consemnată de Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti **(vol. 1) de Mihai Popescu.**

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

DEZBATERI

La 25 iunie a avut loc plenara lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor din R. S. România care a avut următoarea ordine de zi :

1. *Răspunderi actuale ale compozitorilor şi muzicologilor în lumina documentelor Plenarei lărgite a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie şi a celui de al 2-lea Congres al Educaţiei Politice şi Culturii Socialiste din 24—25 iunie,* material prezentat de muzicologul Vasile Tomescu.

2. *Orientări şi tendinţe actuale în muzica noastră simfonică şi de cameră,* material prezentat de compozitorul Ştefan Niculescu.

3. *Aspecte şi valori ale muzicii noastre vocal-simfonice,* material prezentat de compozitorul Theodor Drăgulescu.

La dezbateri au luat cuvîntul compozitorii : Doru Popovici, Sergiu Eremia, Mihai Brediceanu, Cornel Ţăranu, Henry Măileanu, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, şi muzicologii Viorel Cosma şi Nicolae Călinoiu, preşedintele Uniunii Compozitorilor.

Au fost dezbătute probleme ale responsabilităţii compozitorilor şi muzicologilor în lumina recentelor documente de partid.

În continuare comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor a rezolvat unele probleme ale activităţii curente.

N.B.

CENACLURILE UNIUNII

La 7 iunie secţia de muzică didactică şi pentru copii a organizat în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureştean, un cenaclu-audiţie muzicală la care şi-au dat concursul ca interpreţi elevi ai şcolilor cu clase speciale de muzică existente în capitală precum şi elevi ai Liceului de artă „George Enescu". Micii instrumentişti au prezentat publicului lucrări scrise special pentru ei de către compozitorii noştri. Programul, interpretat cu dăruire şi siguranţă de soliştii aflaţi la primele lor audiţii publice, a suscitat interesul şi aprecierea publicului, demonstrînd viabilitatea şi necesitatea acestei creaţii dedicată copiilor, înţelegerea cu care compozitorii noştri ştiu să se aplece asupra universului copilăriei.

M.M.

CLUJ-NAPOCA

Din activitatea filialei Uniunii compozitorilor menţionăm : la 17 mai s-a prezentat în cadrul unui cenaclu Trio pentru vioară, violoncel şi pian „În memoriam J. Haydn" de P. Vermesy. ● La 24 mai, în acelaşi cadru s-a prezentat Cvintetul de suflători de C. Rîpă. ● La 31 mai în cadrul cenaclului tinerilor compozitori s-au audiat şi discutat „Muzica de scenă pentru o pantomimă" de P. Szegö şi „Sonata pentru clarineţi" de M. Bain. ● La 7 iunie s-a prezentat în cenaclu lucrarea „Carte fără sfîrşit" de Dan Voiculescu ● La 20 iunie a fost organizat un simpozion în cinstea Congresului al II-lea al Educaţiei Politice şi Culturii Socialiste pe tema „Cultura contemporană şi perspectivele dezvoltării în domeniul educaţiei muzicale". Au participat muzicologi din Bucureşti, Iaşi şi Cluj. Referenţi : M. Bejinaru — muzicolog şi Dan Voiculescu — compozitor. Au fost audiate lucrări de compoziori clujeni. ● Între 28—29 iunie s-a organizat la Blaj un simpozion cu ocazia împlinirii a 125 ani de la naşterea compozitorului Iacob Mureşianu. Au participat muzicologii Romeo Ghircoiaşiu şi Enea Borza care au susţinut comunicări.

N.B.

IAŞI

La Iaşi, filiala Uniunii compozitorilor a organizat următoarele acţiuni legate de desfăşurarea Festivalului muzicii româneşti, Ediţia VII-a : Simpozionul „Arta interpretativă şi creaţia muzicală românească în contextul dezvoltării noastre socialiste. Au participat : Nicolae Călinoiu — preşedintele Uniunii compozitorilor din R. S. România, D. Bughici — compozitor, D. Capoianu — compozitor P. Codreanu — muzicolog, D. Avachian — critic, M. Cozmei — muzicolog, A. Zeman — compozitor, Cr. Misievici — compozitor. ● Concertul dezbatere „Creaţia corală contemporană românească" care s-a desfăşurat în com. Ruginoasa unde au participat : Nicolae Călinoiu — preşedintele Uniunii compozitorilor, Pavel Florea — preşedintele C.C.E.S. jud. Iaşi, D. Capoianu — compozitor, D. Bughici — compozitor, P. Codreanu — muzicolog, D. Avakian — critic, M. Cozmei — muzicolog, V. Spătărelu — compozitor, M. Stan — compozitor, I. Pavalache — dirijor şi A. Ardeleanu — dirijorul formaţiei corale „Al. I. Cuza" din Ruginoasa. Au fost interpretate lucrări ale compozitorilor : C. Arvinte, V. Ionescu-Paşcani, Viorel Munteanu, Sorin Vînătoru, etc. ● Colocviul „Ideea

păcii în creația compozitorilor români" la care au participat : D. Capoianu — compozitor, P. Codreanu — muzicolog, C. Dediu — muzicolog, D. Turtă — vicepreședintele C.C.E.S. jud. Iași, M. Cozmei — muzicolog. ● Consfătuirea „Coordonate ale creației și interpretării muzicale la a VII-a ediție a Festivalului muzicii românești" și „Experiența educativă a manifestărilor din cadrul ediției a VII-a a Festivalului muzicii românești" la care au participat D. Capoianu — compozitor, P. Codreanu — muzicolo, M. Cozmei — muzicolog, D. Tăbăcaru — directorul Operei Române din Iași etc. ● Au fost organizate întîlniri ale compozitorilor, muzicologilor și interpreților din festival cu elevii de la liceele Național, C. Negruzzi, E. Racoviță și G. Ibrăileanu, pe tema „G. Enescu și muzica contemporană românească". Au participat : D. Capoianu, P Codreanu, E. Pricope, T. Moisescu, Cr. Misievici, V. Munteanu, M. Cozmei, V. Spătărelu, P. Bălan, G. Ocneanu, L. Gherman. ● La filială s-au analizat și dezbătut următoarele lucrări : Viorel Munteanu — „Ștefan cel Mare — poem cantată pentru soliști, cor de copii, cor mixt și orchestră" ; Anton Zeman — „Simfonia a III-a „1784" ; Mircea Stan — „Din adîncuri de istorii" — cor mixt pe versuri de Victor Tulbure, „Uniți-vă copii ai lumii — cor pe trei voci egale, pe versuri G. Lesnea ; Titel Popovici — „Însemnare" pe versuri de Ion Borodea „Preludiu" pentru pian, „Țara mea, iubit pămînt" — cor mixt ,versuri de G. Lesnea ; Titus Popovici — „Însemnare" pe versuri de V. Zamfirescu — ambele lucrări sînt piese de muzică ușoară.

Vasile SPĂTĂRELU

CONSTANȚA

În viața muzicală a orașului, solid ancorată în valori artistice a căror faimă a depășit hotarele țării (Orchestra simfonică dirijată de Paul Staicu și Ansamblul de balet clasic și contemporan al Teatrului „Fantasio" sînt numai două dintre ele) a intervenit un fapt de cultură în premieră absolută pe aceste meleaguri. Reunit duminică, 21 martie cenaclul muzical „Ioan D. Chirescu", aflat sub conducerea conferențiarului universitar Dragoș Alexandrescu, și-a consacrat dezbaterile unei problematici, pe cît de noi în peisajul cultural al județului, pe atît de îndelung așteptate, și anume : audierea critică a unor lucrări aparținînd cîtorva *tineri compozitori dobrogeni.*

La „start" s-au prezentat — cu destule emoții — compozitorii: Carmen Cristescu, Luiza Honceriu, Adrian Doxan și George Mănescu. Nefiind controlate de criteriul impus al unui gen anume, lucrările prezentate au traversat în special genul cameral (C. Cristescu, A. Doxan, G. Mănescu) căruia i s-a alăturat cel al muzicii ușoare (reprezentat de compozițiile Luizei Honceriu)

Din ansamblul paginilor muzicale oferite publicului s-a detașat net *Sonatina* compozitoarei Carmen Cristescu, profesoară la Școala de muzică din oraș. Lucrarea, *structurată cu deosebită claritate* pe tiparul clasic al formei de sonată, depășește ca valoare perimetrul pieselor „de școală", deși, cronologic, ea se încadrează în această categorie a „căutărilor de soluții". Exploatînd însă valențele modale ale folclorului românesc într-o pregnant reliefată spiritualitate a neamului, tandră și sobră, sprințară și melancolică, Sonatina compozitoarei reprezintă o certitudine care reclamă susținute continuări în viitor.

Cele două piese pentru pian ale compozitorului Adrian Doxan, profesor la Școala generală din Năvodari, se înscriu pe o linie apropiată ca valoare de cea a predecesoarei sale, cu deosebire în ultima piesă. S-au resimțit însă unele confuzii de scriitură, asociate stilului compozițional propus, o ușoară derută în privința tehnicii de compoziție a stăruit de-a lungul celor două lucrări (de altfel impecabil redate de către pianista Agnes Marinică-Grando), ceea ce obligă autorul la o mai adîncită cunoaștere a lucrărilor de gen similar ale compozitorilor contemporani.

Liedul „Întoarcerea din toamnă" (de același compozitor), care a urmat celor două piese pentru pian, în interpretarea sopranei Veronica Diaconu de la Teatrul Liric constănțean, nu s-a ridicat la aceeași cotă valorică, situîndu-se la granița dintre romanța anilor '30 și muzica ușoară postbelică, afișînd astfel un stil cu mult depășit.

Prezența Luizei Honceriu, corepetitoare la Casa de cultură din Mangalia, în cadrul Cenaclului, s-a concretizat în două „melodii" (titlul original) de muzică ușoară, prezentate în interpretarea pianistică a autoarei însăși. Cu cîteva stîngăcii ale mersului armonic declarat clasic, precum și cu o prelucrare prea scurtă pentru travaliul propus de configurația tematică, „melodiile" sînt însă din rîndul celor care „prind", cîștigînd auditoriul — mai ales tînăr — printr-o prospețime și o candoare care obligă la o preocupare profesionistă mai atentă. Epurate de scăderile menționate mai sus, și asociate unor texte adecvate, „melodiile" Luizei Honceriu ar face deliciul a o seamă de tineri dăruiți trup și suflet muzicii ușoare, publicul poate cel mai consistent al vieții noastre muzicale.

În sfîrșit, lucrarea „Imagini de pe cîmpul de luptă" (dedicată Războiului de Independență a României"), a compozitorului George Mănescu, membru al orchestrei Teatrului „Fantasio", s-a situat sub ștacheta valorică generală a cenaclului, fiind, pe de o parte, insuficient elaborată, iar pe de altă parte, neavînd decît o foarte vagă legătură cu mesajul sugerat de titlu. Ne-am fi așteptat la o sobrietate a imaginii sonore, condusă spre o dramatică încleștare în punctul culminant ; iar mixtura de muzică folk-cvartet de coarde „modernizat", ce ne-a fost oferită, a fost departe de a ne convinge, începînd cu transmiterea ideatică a mesajului și sfîrșind cu tehnica de compoziție însăși. O relativă stăpînire a condeiului muzical dă însă dreptul compozitorului de a persevera — întîi în cunoaștere și apoi în creație — astfel că prezența sa în cadrul cenaclurilor viitoare va fi probabil mult ridicată valoric.

Partea a doua a întrunirii membrilor cenaclului constănțean „Ioan D. Chirescu" a cuprins analiza

critică a lucrărilor, susținută de compozitorul Grigore Nica, invitat de onoare al reuniunii, de profesorul Dem. Diaconescu și de semnatara acestor rînduri. În cuvintele lor, vorbitorii au reliefat, pe lîngă reușitele și mai puțin reușitele realizării compoziționale din lucrările audiate, ideea utilității unor astfel de reuniuni, pentru viitorul muzical al orașului, concluzie subliniată prin adeziunea unanimă a participanților la cenaclu. Începutul fiind deci făcut, se așteaptă noi manifestări culturale pe aceeași linie, care să contribuie consistent la accentuarea profesionalismului muzical constănțean — deziderat pe care îl dorim cu toții convertit într-o imuabilă realitate.

Mira BĂLAN

AGENDA

În luna iunie, au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor : în zilele de 1 și 2 compozitorul Liviu Comes a participat la simpozionul cu tema „Muzica în educația copiilor" care a avut loc la Constanța. În aceeași perioadă, cu aceiași tematică la Timișoara, a participat compozitorul Liviu Rusu. ● Concursul de interpretare corală „Copiii României cîntă pacea" la care au participat în jurii reprezentanți ai Uniunii compozitorilor s-a desfășurat în zilele de 4—6 iunie la Slatina și la Alexandria, cu participarea compozitorilor Dan Buciu și Anton Dogaru ; în zilele de 5 și 6 iunie la Brașov și Sibiu, cu participarea compozitorilor Alexandru Velehorschi și Valentin Petculescu ; în zilele de 4 și 7 iunie la Bistrița — Tîrgu Mureș cu participarea compozitorilor Ion Serfezi și Ioan Alexandrescu. ● Între 12 și 14 iunie, la Deva-Hunedoara, la Atelierele repertoriale — întîlnire cu dirijorii formațiilor corale de amatori și profesorii de muzică din județ — au participat compozitori Mircea Neagu și Ștefan Andronic. ● Între 18—20 iunie muzicologul Barbu Bucur a efectuat o vizită de documentare — manuscrise de muzică bizantină — în Cluj-Napoca. ● În zilele de 23 și 24 iunie compozitorul Laurențiu Profeta a participat la analiza activității Cenaclului din Brașov. ● Între 27 și 29 iunie la Bușteni, a avut loc Festivalul Tinerilor dirijori de orchestre simfonice. Au participat: Mihaela Marinescu, Nicolae Brînduș și Mihai Damian. ● În ziua de 29 iunie, la Bistrița-Năsăud, în cadrul Atelierelor repertoriale, a avut loc întîlnirea cu dirijorii de coruri, metodiștii și directorii de cluburi din județele Ardealului de nord, cu participarea compozitorilor : Laurențiu Profeta, Radu Paladi, Miclea Iovan și Adrian Pop, acțiune organizată în colaborare cu C.C. al U.T.C. ● Între 29 iunie și 2 iulie, a avut loc în comuna Marga — județul Caraș-Severin, închiderea cursurilor Universității muzicale sătești. Au participat muzicologii Titus Moisescu și Gheorghe Firca. ● Între 30 iunie și 2 iulie, în municipiul Roman, jud. Neamț a avut loc Festivalul-concurs „Între noi constructorii de mașini", ediția a IV-a. Concursul a reunit peste 500 artiști amatori din întreprinderi constructoare de mașini din 19 județe ale țării. A participat compozitorul Florentin Delmar.

Angela VODĂ

NOI LUCRĂRI LA BIROURILE SECȚIILOR

Secția de operă și balet : Ștefan Niculescu — *Făt-Frumos din lacrimă*, balet-pantomimă pentru copii, pe libret de Margareta Niculescu, după basmul lui Mihai Eminescu ; Gheorghe Dumitrescu — *Marea iubire*, operă în 4 acte pe libretul compozitorului,

Secția de muzică simfonică și de cameră : Viorel Munteanu — *Cantata „Ștefan cel Mare"*, pentru cor și orchestră, pe versuri de Ion Chiriac ; Corneliu Dan Georgescu — *Simfonia a II-a „Orizontale"* ; Valentin Timaru — *Simfonia I* ; Doina Nemțeanu-Rotaru — *Rezonanțe* pentru orchestră de coarde ; Marina Vlad — *Imagini* pentru orchestră de coarde ; Gheorghe Stănescu — *Triptic simfonic* ; Costin Cazaban — *Naturalia II* pentru orchestră ; Maia Ciobanu — *Pămîntul trebuie să trăiască*, piesă pentru orchestră ; Liviu Dănceanu — *Angulus ridet*, poem pentru orchestră ; Gabriela Aștileanu — *Trei lieduri pentru voce și pian* pe versuri de Ana Blandiana ; Fred Popovici — *În-consecvențe* pentru vioară, violă, violoncel, clarinet și pian ; Gheorghe Costin — *Cvartet de coarde* ; Cristian Al. Petrescu — *Sonata pentru flaut solo;* Mihaela Gavrilă — Sturza — *Solouri aforistice pentru violoncel și pian* ; Viorel Crețu — *Variațiuni pentru pian pe o temă de Frescobaldi* ; Nicolae Julea — *Șase lieduri pentru soprană și orchestră* pe versuri de Nicolae Julea, Maria Rovan, Ana Blandiana ; Jodal Gabor — *Sonatină pentru violă și contrabas* ; Zeno Vancea — *Trio pentru coarde* ; Dumitru Capoianu — *Trio pentru violă, violoncel și pian „Arcuri"* ; Theodor Grigoriu — *Tristia* pentru orchestră.

Secția de muzică corală și patriotică : Dan Buciu — *Vatra Fericirii* (versuri de Victor Tulbure) ; Theodor Bratu — *Tot mai mult, mai mult cărbune* și *Te-nalță-n pace, țara mea* (versurile compozitorului) ; Dumitru D. Botez — Inima mea (versuri de V. Gh. Cozma) : Liviu Borlan — *O, țara mea* (versuri de Al. Bălănescu) ; Florin Comișel — *Femeile din România* și *Un crez de pace* (versuri de Cezar Tipa) ; Constantin Catrina — *De-ale noastre* (versuri de Adrian Păunescu) ; Claudiu Negulescu — *Ciclul „Satul de rouă"* (4 poeme corale pe versuri de Mircea Stîncel, Ion Bănuță, Nicolae Dragoș, Dan Verona) ; Radu Paladi — *Partidul, Ceaușescu, viitorul* (versuri de Dan Verona) ; Cristian Al. Petrescu — *Uniți vom dăinui* (versuri de Victor Tulbure) ; Zaharia Popescu — *Te cînt ca pe-o minune, București* (versuri de Eugen Carianopol) ; Cornelia Tăutu — *Poveste antirăzboinică* (versuri de Eugen Carianopol) ; Vasile Timiș — *Rapsodie* (versuri de Nicolae Dumbravă) ; Vasile V. Vasilache — *Sîntem Fiii demni ai României* (versuri de Corneliu Șerban) și *Vremuri noi, oameni noi* (montaj muzical pe versuri de Aurel Storin).

LUCRĂRI NOI ÎN BIBLIOTECA DE ÎMPRUMUT A UNIUNII

Carmen Petra — Basacopol — *Concert pentru orchestră de coarde*, op. 49 ;
Marina Vlad — *Imagini*, pentru orchestră de coarde;
Ulpiu Vlad — *Vise II*, pentru orchestră de coarde ;
Adalbert Winkler — *Rădăcini*, variațiuni pentru orchestră : 2+1, 2+1, 2+1, 2+1 ; 4,4,3,1 ; *perc. I :* Tamb. picc., bongos ; *perc. II :* trgl., gr. c., sil. ; *Perc. III :* w-blok, T-Tom, ptti., camp. ; timp. ; arpa, pf. ; corzi.

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

HENRY SCHUMACHER, Secretar al Consiliului Internațional al Societăților Muzicale (CISM) și al Societății „Grand Duc Adolphe" din Luxemburg ne-a vizitat țara între 16—18 iunie, cu care prilej a conferit Uniunii compozitorilor o medalie cu efigia Marelui Duce Adolphe și a înmînat distincții dirijorilor Marin Costantin și Claudiu Negulescu pentru merite deosebite în activitatea de colaborare culturală între cele două țări.

★

La Festvalul Muzicii de cameră de la Brașov au participat compozitorii sovietici Vitautas Barkauskas, Margarita Kesareva și Armenak Shahbagian.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

La Festivalul Internațional și Concursul „Piotr Ilici Ceaikovski" de la Moscova au participat, din partea țării noastre, compozitorul ION DUMITRESCU și pianista ILINCA DUMITRESCU.

Noutăți electrecord

Tinereții de spirit, fecundității pilduitoare care caracterizează și în prezent activitatea creatoare a aproape nonogenarului maestru Ludovic Feldman le este dedicat discul ce cuprinde *Poemul concertant pentru vioară și orchestră, Cvintetul nr. 2 pentru vioară, violă, violoncel, clarinet și pian*, și piesa *„În memoriam"*. Poemul concertant pentru vioară și orchestră reprezintă mesajul de recunoștință al compozitorului adresat unui dascăl, îndrumător în arta arcușului din anii tinereții, marele violonist concertist și pedagog Franticek Ondricek, profesor la Conservatorul din Viena. „Interpretul poemului — notează compozitorul în prezentare — trebuie să se afle în posesia unei facultăți deosebite de expresivitate dar și a unei virtuozități la foarte mare înălțime". Este într-adevăr esența meandrelor de sugestie sonoră profundă ale lucrării, alternînd pasajele lirice — îndeosebi adresate protagonistului — cu momentele de dramatism ale tutti-ului orchestral; un opus din primii ani de creație ai muzicianului — 1950. Interpretează orchestra simfonică a Filarmonicii din Ploiești condusă de Horia Andreescu, solist Daniel Podlovski.

Reper de care îl separă aproape trei decenii, Cvintetul nr. 2 a fost scris în 1977 și este dedicat formației camerale „Musica Nova", prestigios ansamblu de renume internațional care a cucerit chiar în anul compunerii primul premiu al concursului „Cîntarea României" Cvintetul este în egală măsură o creație artistică închegată, cu finalitate expresivă definită și un studiu de expresii, de modalități de împlinire a acestui deziderat, îndemn adresat atît interpreților cît și ascultătorilor, cu mare mobilitate și vivacitate în stil.

„In memoriam" este o partitură inspirată de conținutul, de însăși existența și motivarea cunoscutului „Jurnal" al Annei Frank și este consacrată memoriei acestei „renumite și admirabile" eroine, cum afirmă autorul. Prezent aluziv în „Poemul concertant" și episodic în „Cvintet", *expresionismul* își găsește un foarte adaptat loc de existență în „În memoriam", în melodica dramatică, în accentele tragice ale ansamblului, în armonia care dă glas succesiv straniului impresiei sau anxietății paroxistice, cu ilustrativă putere a imagisticii muzicale. Interpretează Orchestra de studio a Radioteleviziunii Române dirijată de Ludovic Bacs. Cu multă căldură compozitorul Doru Popovici consemnează aspecte ale personalității muzicianului și omului Ludovic Feldman în prezentarea succintă. Cota de catalog a discului ST-ECE 01864.

Următorul indice de catalog Electrecord ST-ECE 01865 — reunește trei creații ale unui muzician dispărut dintre noi în plină ascensiune a capacităților sale de creator, după ce abia a dat măsura ingeniozității, forței de a naște, de a crește, de a exprima *muzica :* Liviu Glodeanu. *„Ulysse", poem pentru voce și orchestră*, opus 20, pe versuri de Mihai Ungureanu, este o reconstituire, oscilînd între spiritual și sentimental a simbolului eroului grec, o transpunere peste timp a permanenței ideii pe care o reprezintă, a țintei supreme a peregrinărilor sale mitologice. O demonstrație elocventă pentru puterea de convingere a artistului cu chemare autentică, pentru care pendularea între modal, serial și tonal reprezintă numai calea, modul de comunicare. Interpretează Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca condusă de Emil Simon. Solistă soprana Iulia Varady.

„Melopee", pentru flaut și bandă magnetică este de fapt amplificarea posibilităților de comunicare sonoră strict melodice ale instrumentului prin posibilitățile de suprapunere oferită de bandă, care conduce la polifonii, heterofonii și — poate în subsidiar — armonii ale unui timbru unic, ce se compun într-o lucrare cu rezonanțe camerale — ca efect, ca atmosferă — de caldă intimitate a expresiei.

Daniel Podlovski este protagonistul *Concertului pentru vioară și orchestră* acompaniat de orchestra

simfonică a Filarmonicii „Banatul" din Timişoara, dirijată de Remus Georgescu. Concertul demonstrează cu pregnanţă personalitatea autorului său, deşi acesta nu împlinise pe atunci (1966) nici trei decenii. Dovadă dialogul — de la coeziune pînă la confruntare — între solist şi orchestră, care par a fi susţinute de argumente structurale, stilistice diferite interesul permanent viu pe care îl trezeşte curgerea evenimentelor sonore... De subliniat pertinenţa prezentării muzicologului Constantin Drăgoi şi grafica evocatoare a Wandei Mihuleac.

Între numeroasele apariţii discografice dedicate unor solişti ai scenelor noastre lirice consemnăm înregistrarea ST-ECE 01935 care o are ca protagonistă pe soprana Sanda Şandru. Impusă semnificativ în viaţa muzicală în cursul ultimelor stagiuni Sanda Şandru a colaborat cu mai multe filarmonici din ţară, şi alte instituţii cu profil cultural, a participat la festivaluri şi alte manifestări din ţară şi de peste hotare, s-a afirmat deopotrivă la Opera Română şi în turneele efectuate în R. D. Germană şi Spania. Un aspect repertorial demn de menţionat în activitatea sopranei Sandra Şandru este disponibilitatea largă pe care o manifestă — în afara genului liric — pentru domeniul cameral — lied — şi vocal-simfonic — cantată, oratoriu. Despre evoluţiile din turnee ale Sandei Şandru presa de specialitate din R. D. Germană consemna de pildă : „Ceea ce cucereşte — dincolo de voce şi muzicalitate — este profunda seriozitate, modestia, intonaţia sigură, bogăţia de culori şi nuanţe de care dispune şi minunata artă a frazării" ; criticii din Spania afirmă „ o voce excelentă de soprană cu accente dramatice, un timbru generos, clar, vibrant în acute şi surprinzător în grav. O mare muzicalitate alăturată unei voci conduse cu o tehnică perfectă", „o voce care ne încîntă pînă la înfiorare, un stil şi o capacitate expresivă care ne-au entuziasmat profund". Laureată a Colegiului criticilor muzicali de pe lîngă Asociaţia Oamenilor de Teatru şi Muzică pe anul 1980, Sanda Şandru reprezintă o certă valoare artistică a cărei dovadă o poate face între altele şi discul de faţă, înscris predilect în repertoriul italian — Verdi, Puccini — dar prezentînd deopotrivă zone mai puţin abordate la noi şi în general : Verdi (Attila, Forţa destinului), Puccini (Madame Butterfly, Manon Lescaut, Gianni Schichi), De Falla (Vita Breve), Ceaikovski (Evgheni Oneghin), Bizet (Pescuitorii de perle), Charpentier (Louise). Acompaniază orchestrele simfonice ale Filarmonicii din Oradea, dirijor Grigore Iosub şi „Romantica", dirijor Carol Litvin.

Gabriel TOMESCU

VIAŢA MUZICALĂ

Simfonia a II-a „Orizontale" de Corneliu Dan Georgescu

Din nou, cu aleasă măiestrie în interpretarea lucrărilor contemporane dirijorul Iosif Conta, aflat la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, ne-a oferit în primă audiţie încă un valoros *opus* al compozitorului Corneliu Dan Georgescu : *Simfonia a II-a „Orizontale"*. Dedicată marelui nostru pictor Ion Ţuculescu, *Simfonia* face parte dintr-o trilogie simfonică inspirată de trei importante tablouri: *Armonii simple, Orizontale* şi *Privirile culorilor.* Simfoniile ce corespund ordinii enunţate, reprezintă în parte „ o ipostază arhetipală" proprie întregului ciclu. Demersul compozitorului este de a străbate un traseu de la „armonia simplă" — tradusă prin acorduri consonante simetrice, trecînd prin „orizontalitate" — ce presupune construcţia muzicii pe straturi aflate în relaţii de succesivitate sau simultaneitate (construcţie guvernată de aplicarea la nivelul sintaxei, ca într-un sistem de oglinzi, a legii „secţiunii de aur"), la „lumea culorilor" — invocată muzical de motive coloristice obsedante cu funcţii stabile în planul formei. Fiecare simfonie priveşte din alt unghi acest demers accentuînd emblema ce o poartă.

Simfonia a II-a „Orizontale", bineînţeles, după cum sugerează şi titlul, operează în primul rînd cu structuri muzicale ce urmăresc îndeaproape nivelul sintaxei determinînd totodată, de la acest nivel, şi celelalte coordonate componistice care presupun un travaliu cu date comune întregului concept ce stă la baza trilogiei : tendinţa spre elementar, spre originar în sensul unui anumit neo-primitivism, idei muzicale guvernate de procedee simple, proprii muzicii ancestrale (repetări obsedante), exemplu fiind Partea I *Preludiu* unde alternează două stări — de fapt o pendulare între o stare acordică majoră cu una minoră — alternanţă amplificată în Partea a II-a *Sinfonia* între *tutti* şi grupe solistice, extinsă apoi la scriitură în ultima parte *Postludiu* — între celule melodice repetitive şi un ison prelung.

Esteticul se naşte în muzica lui Corneliu Dan Georgescu din corelarea structurilor muzicale cu cele ale picturilor lui Ţuculescu, trădînd o apropiere a două lumi vecine ce pot comunica spiritual prin limbaje diferite. Convieţuiesc, cu alte cuvinte, trăiri estetice comune provenite din aceeaşi bază structurală gîndită bineînţeles în afara timpului. În mod concret, ce uneşte această inspirată muzică de pictura lui Ţuculescu ? Poate în primul rînd utilizarea „simbolurilor" folclorice (motive muzicale, caracteristice unei zone, extrase din folclor, neprelucrate) apoi caracterul obsedant cu care acestea sînt puse în timp rezultînd astfel pe axa orizontală o nonevoluţie

(atemporalitate) ceea ce duce mai departe la o tensiune internă neobişnuită care nu se rezolvă în sens tradiţional. Dacă în *Preludiu* tensiunea însemna opoziţia major — minor, dar şi solo — tutti unde dinamica juca primul rol creînd puternice explozii sonore ce conotează asocierea culorilor lui Ţuculescu, în *Sinfonia* tensiunea se amplifica implicînd migraţii ale sunetului spre zone de frecvenţe nedeterminate, vecine zgomotului, zone ce imprimau muzicii pete incerte, adevărate mistere sonore ce ascundeau parcă o întreagă lume a vieţuitoarelor (păsări, insecte, etc.) auzită global dintr-un punct mai îndepărtat ; tensiunea pare că îşi găseşte rezolvarea în *Postludiu*, aparent însă, deoarece întreaga parte este dominată de o tensiune internă, imploziv ce nu se rezolvă rămînînd închisă, „înfundată" (timpanul şi toba mare) ca o frămîntare interioară. Destinderea, înseninarea aparentă provin din reîntoarcerea sunetului la zonele de frecvenţe determinate, pedala (isonul prelung) revelind liniştea aşternută în urma *dezlănţuirii forţelor contrare*.

De remarcat că totul se petrece pe un fond static. Nimic nu se construieşte, nimic nu se dezvoltă. Compozitorul se arată a fi un maestru al stăpînirii pragurilor psihologice în articularea secţiunilor muzicale astfel încît interesul la audiţie rămîne mereu proaspăt, mereu viu.

O altă caracteristică ce apropie muzica lui Corneliu Dan Georgescu de pictura lui Ţuculescu este coexistenţa a două niveluri deosebit de importante în perceperea artei : cel al expresiei profunde tradus aici printr-un anumit tragism şi cel al expresiei imediate ce capătă în cazul nostru aspecte ornamentale invocînd decorativul pictural. Există permanent o „pendulare" între cele două niveluri, dar şi o întrepătrundere în sensul revărsării reversibile ceea ce creează o viziune originală asupra artei sonore. Mascarea „regulilor jocului" dintre niveluri implică situaţii muzicale neaşteptate denotînd atît o stăpînire de excepţie a meşteşugului componistic cît şi o gîndire în profunzime a structurilor muzicii. Corneliu Dan Georgescu, cu această lucrare, demonstrează încă o dată că rămîne categoric un autor al adevăratelor performanţe artistice, un compozitor cu idei penetrante şi novatoare.

Horia ŞURIANU

Ion Baciu—Eliso Virsaladze —Adina Iurașcu

Prezenţa dirijorului Ion Baciu la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" vine să se integreze într-o continuitate firească : dirijorul ieşean conduce orchestra purtînd numele marelui Enescu, muzicianul de excepţie îndrumă primul colectiv artistic-muzical al ţării, promotorul complex al muzicii genialului compozitor moldovean (să ne amintim de magistrala interpretare a *Oedipului* enescian la Festivalul Enescu) dirijează un program complex, dificil, în valoare dincolo de opţiunile repertoriale, o personalitate bine conturată şi completă, pregnantă şi incontestabilă.

Cantata „Suflet de ţară" de Theodor Drăgulescu aparţine acelor lucrări avînd caracter festiv, marcat evident în titlu, purtînd semnul trecerii directe în muzică a expresivităţii neocolite, spuse direct şi limpede. Limpede apare aşadar că lucrarea este corespondent muzical, în linie dreaptă, al unei nobile atitudini de muzician patriot. Lucrul în sine nu ar fi însă suficient pe o scenă de concert — convingerea politică este dublată aici de incontestabilul meşteşug de a transpune în pagina cu portative conţinutul de idei în aşa fel încît substanţa muzicală să servească pe deplin concepţiile şi sentimentele autorului. Mai direct spus, piesa convinge pentru că este bine scrisă şi — deloc de neglijat — convinge, bucurîndu-se de măiestrita interpretare a Adinei Iurașcu, de calităţile sale vocale remarcabile dublate de acea rar întîlnită forţă de expresie venind să completeze nu numai o voce de aur, ci o vocaţie pentru arta interpretativă românească.

Concertul nr. 3 pentru pian şi orchestră de Serghei Prokofiev s-a bucurat în concert de participarea remarcabilă a pianistei sovietice Eliso Virsaladze, prezentă cu foarte puţin timp înainte pe scenele bucureştene cu un ambiţios program de recital. Dincolo de o remarcabilă pliere a interpretei după dimensiunile stilistice impuse de repertoriu, clar apare că aici, modalitatea interpretativă impusă publicului a fost pe deplin în acord cu subtilităţile scriiturii compozitorului rus. O execuţie muzicală la o temperatură ridicată ,nerv, aplomb, fantezie şi ascuţită inteligenţă — acestea ar fi cîteva dintre calităţile pianistei, puse în evidenţă, în valoare, de o partitură (şi de un acompaniament sprijinindu-se pe ele „prin definiţie".

Suita *Daphnis şi Chloé* de Maurice Ravel este o piatră de încercare pentru orice orchestră, pentru orice dirijor. Bineînţeles, nu se pune aici problema corectitudinii execuţiei. Nu se poate ocoli însă afirmaţia că, dată fiind complexitatea scriiturii, o execuţie perfectă rămîne la nivel de deziderat (interpretarea se plasează oarecum aici sub semnul statisticului, al apropierii pînă la o limită — ridicată în acest concert — de toate amănuntele partiturii). Important de observat este, de aceea, faptul că dirijorul Ion Baciu impune orchestrei o dominantă, cred, apropiată de spiritul ravelian. Iar aceasta ar putea fi păstrarea unui ferm echilibru (ferm nu înţeles de îngust, de „lipit" de rigoarea notaţiei) între fantezia entuziastă, spiritul oarecum pronunţat descriptiv — în măsura în care descrierea, la Ravel, include multă culoare — şi respectul pentru partitură, pentru interpretarea de autentic profesionalism, respingînd „de plano" concesiile făcute de dragul parcurgerii savuroase, la repezeală, a unui „înşelător", din acest punct de vedere, text muzical.

Petre Sbârcea—Tiberiu Olah

Filarmonica ne oferă, în penultimul concert simfonic, adunate în aceeaşi seară, cîteva remarcabile înfăptuiri muzicale. Lucru întîmplat parcă pentru a ne face să regretăm întreruperea estivală, lucru avînd oarecum semnificaţii rezumative, aducînd, la încheiere de stagiune, în faţa publicului ,excelenţi artişti instrumentişti români interpretînd capodopere

ale repertoriului clasic laolaltă cu pagini românești în primă audiție purtînd aceeași marcă a excepției.

Sub bagheta dirijorului Petre Sbârcea, am ascultat în primă audiție *Armonii II* de Tiberiu Olah, lucrare pentru orchestră de suflători, făcînd parte dintr-un ciclu mai amplu. Impresia sonoră creată de muzica lui Tiberiu Olah este aceea — oarecum contradictorie — a organicității desfășurîndu-se însă în apariții sonore întretăiate, cu un regim de durată mai degrabă scurt. Forma se unește așadar la un nivel ridicat și separat în același timp de zona imediată a formării și derulării evenimentelor sonore, coeziunea născîndu-se din două trăsături fundamentale : mai întîi, aerul de înrudire al tuturor (aproape) obiectelor sonore, plasarea lor posibilă într-o aceeași nu prea extinsă familie sonoră ; în al doilea rînd, existența piesei, într-un fel, în afara unei prestabilite strategii de audiție. Cu alte cuvinte, ascultînd lucrarea, desfășurarea sonoră este strînsă omogen deoarece, ocolind zonele evidentului, ale deja-auzitului, audiția nu va putea decît să comaseze ceea ce se percepe prin deosebire față de reperele deja cunoscute. Piesa primește astfel un plus de coeziune tocmai din reunificarea sub regimul a „ceea ce nu este" mai degrabă decît sub cel al unor paradigme ușor de reperat.

Triplul concert pentru pian, vioară și violoncel de Beethoven, în interpretarea lui Cristian Beldi, Mihaela Martin și Alexandru Moroșanu, s-a bucurat de o versiune interesantă interpretativ. Prezența solistică a Mihaelei Martin și a lui Alexandru Moroșanu i-a adus acea notă de vioiciune, de tumult romantic colorînd interesant o partitură de referință, caracteristică tocmai prin echilibrul cvasipermanent, păstrîndu-se între componentele sale expresive, echilibru subliniat de interpretarea lui Cristian Beldi, riguroasă, contribuind substanțial la acea justă măsură pe care trebuie să o cîștige o partitură beethoveniană. Din această contrapondere, din perpetuul joc de porniri impetuoase moderate de buna-știință, de gustul interpreților, a luat naștere o interpretare ocolind cu ușurință acea impresie de plictiseală, de modicitate expresivă, atît de aproape de versiunile interpretative mereu la fel, fără personalitate. În afara unor momente de ușoară desincronizare sau de nejustă proporție între sonoritățile participanților, am înregistrat o interpretare de reușită a dificilei partituri beethoveniene.

În încheierea serii — *Simfonia I „A primăverii"* de Robert Schumann. Dirijorul Petre Sbârcea a ales o versiune echilibrată (primăvara nevenind așadar brusc, prin contrast, ci în firească continuare, proces cu un singur sens, amorsat cu mult înainte și ușor detectabil în „configurația" iernii, ca să spunem așa), unde justa proporție se obține din măsura cu care segmentele sînt tratate unele în raport cu altele. Mai exact, nedînd unei secțiuni, unui compartiment sau unei laturi stilistice o pondere dominantă, întregul își găsește proporția prin însuși echilibrul conținut și demonstrat de partitură. Din acest punct de vedere, interpretarea oferită de Petre Sbârcea este o interpretare nu numai corectă ci și în stil, sensibilă prin urmărirea riguroasă ce conduce la nobilă, firească, autentică expresivitate.

Viorel CREȚU

D'ale Carnavalului de Emil Lerescu

Am fost oarecum surprinși citind pe afișele stagiunii lirice din cadrul programelor Orchestrei Simfonice și ale Corului Radioteleviziunii titlul unei lucrări aparținînd marelui Ion Luca Caragiale transpusă în operă de către compozitorul Emil Lerescu : D'ale Carnavalului. Surprinși nu de îndrăzneața încercare a unui binecunoscut compozitor român — de fapt „cazul" nu este singular, operele lui Paul Constantinescu și Matei Socor inspirate tot din texte caragialești fiind deja bine știute și mult apreciate — ci de programarea unei piese de o astfel de factură cum e D'ale Carnavalului pe o scenă de concert și nu pe una de operă. Căci, cu tot zgomotul său specific, un carnaval este destinat mai mult ochiului decît urechii ! Pe scena Operei Române din București sau pe scena oricărei Opere din țară, partitura lui Emil Lerescu, completată prin culoarea, decorul, mișcarea, întreaga atmosferă de „spectacol jucat" ar fi fost mult mai plenar valorificată. Este de altfel singurul repros — și acesta neatingînd substanța lucrării — pe care îl putem aduce concertului din sala Radioteleviziunii Române. Căci partitura, în sine, este o reușită, textul lui Ion Luca Caragiale asigurîndu-i definitiv succesul, iar interpretarea, ireproșabilă, peste așteptări, uluitoare chiar, uneori. Emil Lerescu este un compozitor pentru care muzica de scenă nu mai are secrete. Relațiile muzică-interpret în condițiile particulare ale teatrului muzical îi sînt familiare în urma experiențelor acumulate cu Ecaterina Teodoroiu și Peneș Curcanul, lucrări anterioare partiturii pe care o comentăm, și Steaua fără nume, cea mai recentă operă a sa. Emil Lerescu se apropie de piesa lui Caragiale — al cărei text îl adaptează realizîndu-și libretul — cu toată atenția și respectul pe care se știe că îl datorăm acestui imens clasic al teatrului românesc. Compozitorul caută să sesiseze sonor întreaga subtilitate a genialelor replici ce se succed cu o rapiditate de nedescris între personajele devenite tipare la fel de clasice ca și autorul lor — căci cine n-o cunoaște pe Mița Baston sau pe Didina Mazu, cine n-a auzit de pățaniile lui Nae Girimea „frizer și subfirurg", Crăcănel sau Pampon ? Prologul ce precede cele trei acte ale operei are menirea de a introduce în atmosfera unor timpuri devenite amintiri. Cîteva solo-uri instrumentale (violoncel, vioară) urmînd unei colorate și stridente explozii sonore de început — atmosfera carnavalului — conturează în cîteva minute principalele repere ale cadrului în care se vor desfășura „zguduitoarele scene de amor" și „pateticele" acuze de infidelitate Alcătuindu-și libretul și sesizînd diferențele dintre piesă de teatru și operă, Emil Lerescu condensează textul la replicile esențiale completînd înțelesul acțiunii prin prezența unui Povestitor. De asemenea, personajelor le sînt alăturate — pentru culoarea muzicală, de astă dată — o Florăreasă, cu o minunată arie în actul al II-lea și corul, alaiul străzii, corul măștilor etc... Fără a fi facilă, melodia lui Emil Lerescu se lasă bine cîntată de către interpreți, a-

ceştia apropiindu-se, se pare, cu deosebită plăcere de rolurile lor. Astfel doar se explică excelentele creaţii ale fiecăruia dintre ei : Elvira Cîrje — Miţa ideală, Gerda Radler — Didina Mazu, Adina Iurăşcu — Florăreasa, Valentin Teodorian — Povestitorul, Emil Iurăşcu — Nae Girimea, Nicolae Andreescu — Iordache, Pompei Hărăşteanu — Crăcănel, una dintre marile sale creaţii scenice ! George Lambrache — Catindatul de la percepţie, Bogdan Fancu — Pampon, Valentin Loghin — Ipistatul, Constantin Ene — Trubadurul, Vasile Huzum — Chelnerul din bufet, Sergiu Oncescu — o mască. Cîntăreţii primei noastre scene lirice au demonstrat încă o dată că sînt nu numai cîntăreţi ci şi mari actori. De multe ori, privindu-i, am uitat că ne aflăm în sala de concert recunoscînd sub rochia de scenă sau sub tradiţionalul frac o autentică Miţă şi un la fel de autentic Crăcănel. Ce mult ar avea de cîştigat zilnicele spectacole bucureştene de operă dacă de fiecare dată ar fi astfel jucate, trăite cu aceeaşi intensitate ! Dar, desigur, marele Ion Luca Caragiale îşi are cuvîntul său greu de spus în cazul acestei reuşite.

S-ar putea crede că un model genial aşa cum este opera O noapte furtunoasă de Paul Constantinescu se cere, de la sine, urmat. Emil Lerescu alege însă un alt drum. Nu creaţia lui Paul Constantinescu — declară compozitorul — i-a stat în faţă atunci cînd a imaginat sonorităţile D'ale Carnavalului său, ci a căutat prin alte mijloace, în esenţă la fel de proprii istoriei muzicii româneşti, modalismul, în speţă, prin care, într-o manieră specifică, să contureze sonor personajele lui Caragiale. De la recitativ la arie, de la vorbirea în grup la mari scene de ansamblu cîntat (vezi numerele finale ale celor trei acte) Emil Lerescu şi-a construit, cu mînă sigură şi cu un belşug de inspiraţie, partitura. Liric prin excelenţă, compozitorul preferă frazele ample, susţinute, pentru care arhideclaratele sentimente ale personajelor sînt excelente texte-pretext. Printr-o abilă tehnică de leitmotive împletite după cum faptele o cer, orchestra comentează scena, discret, dar permanent. Fiecare personaj îşi are portretul sonor bine conturat şi deci, uşor de recunoscut în mulţimea faptelor sonore. Armoniile, orchestraţia, urmăresc fidel atmosfera piesei lui Caragiale, sugerînd cînd praful gros aşternut peste evenimente desuete, cînd vitalitatea debordantă a unor gesturi şi întîmplări mai actuale ca oricînd. Am ascultat cu deosebită plăcere această lucrare recunoscînd în fiecare replică, textul atît de bine cunoscut. În noul său veşmînt sonor, piesa pare a se regăsi întru totul.

Cristina SÂRBU

Orchestra de cameră „Santa Cecila" din Roma

Publicul care a ascultat în iunie 1977, la Bucureşti, Orchestra simfonică a Academiei „Santa Cecilia" din Roma, dirijată atunci de Carlo Maria Giulini, a rămas impresionat de sonoritatea amplă, „cărnoasă" a coardelor, incisivitatea trăsăturilor de arcuş, promptitudinea atacului, stabilitatea ritmică a execuţiilor. Dincolo de meritele incontestabile ale dirijorului, a apărut clar că aceste calităţi de excepţie aparţineau în primul rînd orchestrei însăşi, care continua o veche tradiţie, dacă ne gîndim că Academia „Santa Cecilia" a fost înfiinţată în secolul al XVI-lea.

Impresia aceasta a fost confirmată din plin în iunie 1982, cînd la Ateneul Român a concertat Orchestra de cameră fără dirijor a Academiei „Santa Cecilia", înfiinţată în 1976 şi alcătuită din instrumentiştii de bază ai compartimentului coardelor din aceeaşi orchestră simfonică a Academiei. Din nou, artiştii italieni au vădit acelaşi stil de interpretare plin de vitalitate, robust, viril şi totuşi transparent, de o claritate impecabilă. Alcătuită doar din 15 instrumentişti, dintre care 10 viori, 2 viole, 2 violonceli şi 1 contrabas — cărora li se adaugă la nevoie un clavecin, Orchestra de cameră realizează o impresionantă forţă a sonorităţii de ansamblu, comparabilă cu aceea a unei ample formaţii de coarde dintr-o mare orchestră simfonică, în timp ce pasajele cu sonoritate scăzută sînt pracurse cu o rafinată sensibilitate şi un autentic bun gust.

În chip firesc, repertoriul orchestrei se axează în principal pe muzica italiană, atît pe aceea din perioada barocului, cît şi pe muzica contemporană, reprezentată în programele celor două concerte prin două lucrări aparţinînd lui Ottorino Respighi, fost profesor şi director al Academiei „Santa Cecilia", şi lui Mario Zafred, actualul preşedinte al Academiei, discipol al lui Ildebrando Pizzetti şi autor al unui mare număr de simfonii, lucrări concertante, piese camerale. *Scurta simfonie pentru coarde* a acestuia din urmă, din anul 1955, ascultată la primul concert, demonstrează preferinţa lui Zafred pentru dialoguri pline de vivacitate între viori şi coardele grave, în timp ce partea mediană a *Simfoniei* degajă o ambianţă de intensă nostalgie. Din creaţia lui Respighi s-a executat *Suita a III-a de Arii antice şi dansuri pentru lăută*, o sugestivă evocare a lumii sonore din epoca prebarocă şi barocă, incluzînd prelucrări ale unor piese în stil popular de autori anonimi italieni din jurul anului 1600, alături de o *Arie di corte* de Jean-Baptiste Besard (născut în 1567), de fapt un mic balet cu un *Andante cantabile* ca prolog şi epilog, înconjurînd o suită de melodii de dansuri de epocă, şi o *Passacaglia* de Ludovico Roncalli (născut în 1692), un şir de variaţiuni pe o temă care migrează la vocile superioare, ajungînd atît de ascunsă şi de ornamentată în hăţişul contrapunctic, încît devine greu de recunoscut. În felul acesta, s-a pregătit atmosfera pentru lucrările originale din acea perioadă, ale lui Albinoni, Corelli şi Vivaldi, incluse în programele celor două concerte.

Tomaso Albinoni s-a aflat, în timpul vieţii sale, în umbra celebrului său contemporan Vivaldi, deşi a compus lucrări care rezistă şi astăzi comparaţiei cu creaţiile vivaldiene. Printre ele, cele *12 Concerti a cinque op. 9* (4 cu solo de vioară, 4 cu solo de oboi şi 4 cu două oboaie soliste) au adus o remarcabilă contribuţie la evoluţia genului datorită virtuozităţii partidei solistice, clarităţii structurii formale şi densităţii expresiei. Din acest ciclu s-a interpretat *Concertul pentru oboi, coarde şi clavecin în re minor, op. 9 nr. 2*, în care oboistul Augusto Lop-

pi a demonstrat posesiunea unui ton penetrant, a unei neobișnuite tehnici a respirației, care i-a permis să parcurgă fraze lungi dintr-o singură răsuflare, cu un admirabil *legato*.

Arcangelo Corelli a fost reprezentat în programele orchestrei prin *Concerto grosso în Re major, op. 6 nr. 4*, interpretat lejer, cu grija pentru reliefarea seducțiilor coloritului instrumental, detalierea plină de eleganță a proporțiilor formale și accentuarea contrastelor de sonoritate în dialogurile între grupul *concertino* — 2 viori și 1 violoncel — și ansamblul coardelor.

Din creația lui Antonio Vivaldi, *Concertul pentru coarde și clavecin în La major, F. XI nr. 4* a fost astfel realizat, încît fiecare secțiune a lucrării a apărut ca nervura unei construcții riguroase, atingînd apogeul în *Allegro*-ul final, parcurs într-un tempo extrem de rapid, cu o impresionantă virtuozitate colectivă.

Dar culminațile ambelor programe le-a prilejuit ciclul celebrelor *4 Concerte pentru vioară și orchestră „Anotimpurile"* de Vivaldi, interpretat cu o sinceritate expresivă totală, într-o concepție spectaculară și decorativă. Solistul concertelor, violonistul Angelo Stefanato — prim concertmaestru al Orchestrei simfonice mari a Academiei „Santa Cecilia" —, a rezolvat cu mult spirit detaliile pitorești ale partidei solistice, dar marea impresie a produs-o în primul rînd orchestra, prin participarea sa vie, făcînd din capodopera vivaldiană o muzică plină de vitalitate, de relief, de căldură. Este desigur meritul concertmaestrului Adriano Canetta — care conduce formația de la primul pupitru al viorilor, dar mai ales al tuturor membrilor ansamblului, excelenți virtuozi ai instrumentelor lor, cîntînd cu dăruire și cu un temperament specific meridional, în mare tradiție venețiană, preluată și dezvoltată cu consecvență la Academia „Santa Cecilia".

„Fidelio" în sala de concert

Prezentînd *Fidelio* sub formă concertantă în sala Ateneului Român, Opera Română a luat o inițiativă temerară, deși unica creație beethoveniană pentru scena lirică figurează de multă vreme în repertoriul instituției. Temeritatea constă în faptul că, în absența elementelor componente ale unui spectacol — decorurile, costumele, jocul de scenă, accentul cade exclusiv asupra muzicii, ca la transmisiunile radiofonice sau la înregistrările pentru disc. Or, în cazul de față, aceasta implică — dincolo de punerea la punct cît mai precisă a ansamblurilor instrumentale, corale și a momentelor solistice — rezolvarea dificultății ridicate de lipsa de unitate a operei *Fidelio*, care începe ca un tradițional „singspiel" (în duetul Marzelline-Jaquino, aria Marzellinei și aria lui Rocco), pentru a deveni apoi, prin dramatismul acțiunii, caracterul sumbru al actului II și îndrăznelile armonice ale partiturii, o veritabilă operă romantică „avant la lettre". Pentru a realiza o interpretare coerentă, dirijorul trebuie de aceea să găsească un stil, un ritm de desfășurare și o succesiune de tempi, cu ajutorul cărora să estompeze diferențele și să confere muzicii cursivitatea necesară. Este tocmai ceea ce a reușit dirijorul Cornel Trăilescu, printr-o interpretare în spiritul simfonismului beethovenian, dar cu asigurarea simultană a fluenței de succesiune a diferitelor „numere". Un moment culminant al realizării orchestrale l-a prilejuit uvertura *Leonora nr. 3*, parcursă energic, dar și cu respectarea riguroasă a nuanțelor dinamice. Pe de altă parte, mutarea orchestrei din fosa teatrului pe podiumul de concert, alături de soliști și de cor, a presupus o nouă dozare a sonorităților, pentru a evita acoperirea vocilor de către masa instrumentală, ceea ce i-a reușit deasemeni în bună măsură lui Cornel Trăilescu. Excelent pregătit a apărut corul Operei, căruia Stelian Olariu i-a impregnat deopotrivă o impresionantă forță vitală și nuanțări pline de finețe.

Distribuția solistică ne-a prilejuit audierea sopranei Margareta Gingă de la Teatrul Muzical din Brașov (Leonora), expresivă în pasajele lirice de la începutul operei, dar dezvăluindu-și apoi — în marea arie din tabloul II și în duetul Leonora-Florestan — adevăratul profil de soprană dramatică, uneori cu sonorități de mezzo-soprană în registrul grav. Ludovic Spiess (Florestan) a excelat atît în momentele lirice, cît și în cele de mare patos dramatic, vădind totodată și o lăudabilă grijă pentru claritatea dicțiunii. Cuplul Marzelline-Jaquino a avut prospețimea necesară, pe care i-au conferit-o Gerda Radler-Anca și Valentin Teodorian, în timp ce Dan Zancu a avut timbrul întunecat specific lui Don Pizzarro, guvernatorul închisorii, Viorel Ban a fost un Rocco de expresie nobilă, iar Valentin Loghin a conturat cu forță de convingere personajul ministrului Don Fernando.

A fost, în general, o certă reușită a întregului ansamblu solistic-orchestral-coral, care ar putea încuraja Opera Romană să prezinte în viitor, sub formă concertantă, și alte lucrări reprezentative ale repertoriului ei curent.

Edgar ELIAN

Concertul orchestrei de tineret a Conservatorului Noii Anglii

Nici hiperbolă, nici ditiramb. Abia un palid calificativ al evenimentului de duminică seară (4.VI.a.c.) desfășurat la Ateneu din păcate, în absența multor melomani care au ratat o ocazie rară.

Incontestabil, dirjorul-director *(Benjamin Zander, 34 de ani)* e un maestru al baghetei, de talia unui — să zicem — Roberto Benzi de zile mari : tact, finețe, suplețe stilistică, forță de comunicare, energie și dinamism uneori prea impetuos, siguranță și precizie, vrăjitor în dezlănțuiri vulcanice și înginări de șoapte cu poetic lirism, as în modulări și dialoguri subtile între compartimentele orchestrale, dicteuri inteligent dozate ale intervențiilor solistice de grup pe fundalul ansamblului cu surdină invizibilă. O surpriză cu programul (uvertura la „Freischütz» de Weber — «Întrebare fără răspuns» de Charles Ives — Dansuri românești de Bartok — a V-a

de Beethoven) și modalitatea interpretativă redescoperind parcă lucrările prin nebănuite contraste dramatice (Weber), alternări de suspens-uri filosofice printr-o stereofonie fără inginer de sunet (Ives), vitalitate debordandă și tîngă răscolitoare (Bartok), poem-dramă-prăbușiri și iluminări-biruință à la Hemingway (Beethoven). Și mai ales șoc, cu *orchestra.* 55 de tineri cu tehnică ireproșabilă, simț rafinat al artei, adîncă înțelegere a partiturii, virtuozitate în dozarea nuanțelor sonorității ; mai presus de toate, dăruire cu prodigalitate de nabab, prospețime și fervoare neatinse de morbul blazării, rutinei sau al exercițiului „de serviciu", eliberată de cumințenia și timorările impuse „ex cathedra" ; identificare cu Muzica. Atunci cînd o fac, o *trăiesc,* cu emoționantă sinceritate și vibrație care trec rampa, aducînd publicul la temperatura înaltelor combustii ale artei. Radu Zvoristeanu — experimentat concert-maestru al Orchestrei Radioteleviziunii — exulta : „Sînt excepționali, excepționali !"

Imediat după „bis"-ul de încheiere (o piesă de Elgar ca un ușor melancolic „rămas bun" la o prietenoasă despărțire, succedînd unei inimoase alocuțiuni a dirijorului), interviu-fulger în culise. „Maestre Zander, oare Gaspar Cassadó v-a învățat și să faceți din adolescenți muzicieni ?". *„Și el. I-am fost discipol. Dar cred că din totdeauna am avut chemarea asta. Eu însumi am descoperit muzica la șapte ani... Tata era și el pasionat iubitor de muzică...".* „Care e media de vîrstă a orchestrei ?". *„Calculați : cel mai tînăr are 12 ani, cel mai vîrstnic — 18".* „Cum reușiți să mențineți înaltul nivel al unei orchestre în care instrumentiștii sînt mereu... în tranzit ? Elevii intră în Școala medie din Boston, învață, trec dintr-o clasă într-alta, apoi pleacă la Conservatorul care vă tutelează...". *„Aleg numai pe cei mai buni instrumentiști. Anul trecut, de pildă, pentru 15 locuri vacante am ascultat 200 de candidați. Cu toată orchestra lucrez intens, fără concesii".* „Atunci înțeleg de ce un confrate de condei scria în BOSTON PHOENIX că «Cu greu putem întîlni altundeva performanțe orchestrale atît de intelectualizate și cu atît de mare bogăție emoțională»". *„Poate... gentilețe de ziarist...".* „Mă îndoiesc : ziariștii sînt cam zgîrciți cu gentilețea... În fine. Cum privesc tinerii elevi primirea în orchestră ?". *„Cam ca pe un... premiu I. Și odată «premiați», devin teribil de ambițioși : vor să aibă idei proaspete, ba chiar aspiră să concureze în calitatea și originalitatea interpretării cu orchestre consacrate. Găsiți că e rău ?".* „Dimpotrivă ! Dar... cîte concerte publice dați la Boston ?". *„Anual, patru. Adăugați că mai facem și turnee sub egida Fundației «Ambasadorii prieteniei». Cel mai recent, cu concerte la Riga, Moscova... Apoi Brașov, Sibiu, Cluj-Napoca, București".* „Și acum, încotro ?". *„Înapoi, la Boston".* „Cam cu ce impresii plecați de la noi ?". *„Excelente despre entuziasmul și receptivitatea publicului... Frumoase despre orașele vizitate și oamenii cunoscuți...".* „Ce ați dori să transmiteți prin intermediul meu tinerilor muzicieni din București ?". *„V-am luat-o înainte : am și lansat o invitație la Liceul de muzică «George Enescu» să ne întoarcă vizita".* „Ați mai reveni în Romania ?". *„Cu multă, foarte multă plăcere".* „Atunci, nu vă spun «adio», ci «la revedere»". *All Right ! Auf wiedersehen !"*

După a IX-a de Beethoven splendid interpretată la sala Radioteleviziunii sub bagheta lui Iosif Conta (chiar dacă cvartetul solistic...), după revelația Bruch pe strunele măiestre ale Mihaelei Martin, spumosul Mendelssohn-Bartholdy (febleța lui Ion Voicu) și grandioasa „Fantastică" de Berlioz (tălmăcită cu incendiară incandescență temperamentală de Nicholas Cleobury) la Ateneu — frumos final de stagiune simfonică în Capitală. La și mai bine în următoarea !

Augustin SANDU

Recital de balet

Printre inițiativele de permanență și reușită ale Operei Române și ale Liceului de artă „George Enescu", profil coregrafie, se numără organizarea unor spectacole-recitale de balet în susținerea elevilor secției de coregrafie.

Protagoniști sînt în principal elevii absolvenți însă spectacolele angrenează pe absolut toți elevii, pe toți profesorii școlii precum și pe numeroși oameni de artă ai Operei Române în ceea ce am putea numi adevărate sărbători ale artei tinere, ale artei coregrafice abordate deja cu măiestrie de cei mai tineri maeștri și viitori maeștri ai ei. Să spicuim cîteva momente de interes din aceste spectacole avînd, cum am spus, caracter periodic.

Indiscutabil, actuala promoție a clasei a XII-a oferă un mănunchi de tineri dansatori deosebit de bine pregătiți. Dintre aceștia, în primul rînd trebuie așezat Laurențiu Guinea, tînăr de mare sclipire, de absolută ușurință în execuțiile tehnice, tînăr de dezinvoltură artistică dansînd cu acea acurateță perseverentă, cu acea indicibilă grație specifică talentelor de multe carate. L-am urmărit dansînd *Pas de deux* din *Lacul lebedelor,* actul al treilea, împreună cu fosta lui colegă mai mare, Dorina Maxim, din corpul de balet al Operei. Un alt moment de excepție de data aceasta alături de talentata dansatoare și colegă Mariana Manu, l-am putut urmări în *Pas de deux* din *Spărgătorul de nuci* de Ceaicovski. Alături de Laurențiu Guinea, alte nume de cert viitor : George Postelnicu, excelent în *Pas de deux* din *Corsarul* de Drigo, împreună tot cu Mariana Manu, și Constantin Teșea în evoluții remarcabile în *Pas de deux* din *Laurencia* de Krein, în *Pas classique* de Auber, alături de Gabriela Florea, elevă în clasa a IX-a și totuși parteneră de nădejde a talentatului tînăr balerin. (Numele profesorului care a pregătit un atît de valoros grup de tineri este Constantin Marinescu). Din păcate, acest an a oferit o serie de dansatoare departe ca nivel de colegii lor. De remarcat sînt Mariana Manu, Florica Turcu, Mihaela Avram, Georgeta Florescu. Din clasele mai mici amintim pe Ingrid Lupescu, elevă în clasa a noua, prezență de delicateță și expresie într-o *Arie* de Bach, pe Gabriela Florea, tot în clasa a noua, pe Cătălin Caracaș, în clasa unsprezecea, pe Mălina Andrei și pe Alice Popescu, numai în clasa a opta, două certe viitoare speranțe ale scenei românești.

Viorel CREȚU

Orchestra simfonică din Bacău

Au devenit tradiționale concertele de la Ateneul Român susținute de orchestra simfonică din Bacău. Concertul din această stagiune a stat sub semnul progresului evident în care se află tînărul colectiv artistic. Tînăr prin media de vîrstă a membrilor săi, prin atitudinea entuziastă cu care abordează actul interpretativ. Tinerețea, la rîndul ei, este o constantă spirituală a dirijorului Ovidiu Bălan, conducătorul instituției de mai bine de un deceniu. De fapt, începutul colaborării dintre Ovidiu Bălan și orchestra băcăoană a însemnat începutul creșterii participării artistice a ansamblului, prin primenirea acestuia (întîlnim astăzi foarte mulți proaspeți absolvenți de conservator), prin imprimarea unui stil de muncă situat la înalte cote ale măiestriei profesionale. Așa se explică treptata și sigura impunere a formației în viața muzicală a țării. Ovidiu Bălan mai înseamnă și concretizarea talentului și dăruirii într-o prestigioasă carieră artistică. Personalitatea distinctă a dirijorului, caracterizată prin vocație constructivă dublată de virtuți expresive evidente (ce angrenează efuziuni proprii unui temperament ardent) și-a pus pecetea și pe conținutul programului. Structurat tradițional — piesă românească, lucrare concertantă și o simfonie — programul s-a axat pe perioada romantismului muzical. Astfel, restituirea *Concertului* de Grieg și *Simfoniei a II-a* de Brahms a relevat disponibilitățile dirijorului și ansamblului pentru această muzică.

Ofrandă adusă primei școli muzicale românești de tip bizantin *Glasurile Putnei* de Viorel Munteanu apelează la surse muzicale explicite, travaliul componistic străbătînd întregul traseu de la citatul propriu-zis pînă la re-creerea spiritului muzicii respective. De altfel, în programul de sală, compozitorul mărturisește că : „urmărind redarea unui fond monodic ce impresionează, mai ales, prin simplitatea și claritatea sau puritatea sa și încercînd mai mult spiritul acestei muzici decît litera ei, limbajul lucrării pune accente pe structurile diatonice, pe mobilitatea anumitor sunete din modurile folosite, pe isoanele simple, duble și pe desfășurări eterofonice, pe antifonii și armonii primare, mijloace extrase din modul de existență al acestei arte, prin excelență monodic. Orchestra a depășit emoțiile primelor sonorități printr-o participare (instrumentală și vocală) responsabilă implementînd o atmosferă sobră, imnică, în consens cu datele din partitură.

Protagonistul serii, pianistul Dan Grigore, a făcut încă o dată, în concertul de Grieg, dovada talentului și maturității sale deplîne. Maniera inconfundabilă în care artistul știe să comunice cu publicul îl situează printre marii interpreți ai timpului nostru. Un cuvînt, favorabil replicii orchestrei, mai întotdeaua partener egal solistului, luminîndu-i discursul și comentîndu-l cu pertinență.

Lucrare de rezistență, *Simfonia II-a* de Brahms a fost redată elocvent, cu intensitate dramatică prin aderarea tuturor membrilor orchestrei la demersul interpretativ. (Mai puțin în finalurile mișcărilor unde partida suflătorilor relaxînd prematur a întinat acurateței armonică). Ovidiu Bălan s-a dovedit și cu această ocazie un profund cunoscător al creației brahmsiene, un autentic restitutor al caracterului simfoniei, deopotrivă pastoral-evocator și elegiac. Dacă adăugăm grija cu care dirijorul își arcuiește formele (detaliile avînd o funcție subsidiară) precum și rezolvarea momentelor de virtuozitate orchestrală (staccatele în pp ale corzilor și lemnelor, precizia atacurilor la alămuri) vom avea argumentele unei interpetări de aleasă ținută artistică.

Liviu DĂNCEANU

Festivalul tinerilor dirijori

Între 27 și 29 iunie, orașul Bușteni a găzduit cea de-a IV-a ediție a „Festivalului tinerilor dirijori", manifestare organizată sub egida ATM, în colaborare cu Comitetul județean de cultură și educație socialistă Prahova, Filarmonica din Ploiești și organele locale de partid și de stat.

Inițiativă a Colegiului criticilor muzicali din cadrul ATM, festivalul se desfășoară de patru ani cu regularitate, tinzînd să se permanentizeze în orașul Bușteni, și a polarizat anul acesta participarea unui impresionant număr de tineri dirijori, a unor personalități cunoscute ale muzicii, în special ale criticii muzicale românești : Smaranda Oțeanu, Elena Zottoviceanu, Vasile Donose, Nicolae Brînduș, Edgar Elian, Iosif Sava, Luminița Vartolomei, Rodica Sava, Mihaela Gavrilă-Sturza, Silviu Gavrilă, Adriana Iacob, Gruia Stoia ș.a.

Concertul de deschidere a fost prefațat de tovarășul Milete Tacea — secretar al Comitetului orășenesc de partid, tovarășul Alexandru Bădulescu — vicepreședinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă Prahova și de muzicologul Vasile Donose din partea Colegiului criticilor muzicali din ATM. Din prima seară s-a făcut remarcată prezența orchestrei simfonice a Filarmonicii din Ploiești, care a fost „instrumentul" participant cu trup și suflet la reușita festivalului, fiind cu atenție și solicitudine la dispoziția celor unsprezece tineri dirijori care și-au demonstrat talentul și pregătirea profesională în fața caldului public din Bușteni.

Pentru început, au evoluat în festival trei dirijori : Gheorghe Costin — dirijînd *Uvertura „Leonora nr. 3"* de Ludwig van Beethoven, Emil Aluaș — în *Concertul pentru violoncel și orchestră în Re major op. 101* de Joseph Haydn și Dorel Pașcu — interpretînd *Simfonia nr. 92 în Sol major „Oxford"*. Dacă emoția de a deschide concertele festivalului, dublată de aceea a unui debut consumat foarte de curînd, au imprimat gesticii lui Gheorghe Costin o oarecare reținere, am putut totuși observa o seriozitate și o interioritate a actului dirijoral, care pot fi determinante pentru cariera sa. Cu mai multă experiență, Emil Aluaș s-a stăpînit și a stăpînit orchestra, dînd întîietate instrumentului solist, mînuit cu sensibilitate și expresivitate de violoncelista Anca Vartolomei. De altfel, am putut urmări evoluția lui Emil Aluaș și în programul celei de-a doua seri a festivalului cînd a interpretat părțile I și II-a din *Sim-*

fonia a IV-a în fa minor op. 36 de Piotr Ilici Ceaikovski, cu forță și siguranță. O interpretare foarte personală ne pare a fi realizat Dorel Pașcu în *Simfonia „Oxford"*, cu deosebită vigoare și vivacitate.

În seara următoare prezentată de muzicologul Elena Zottoviceanu am putut urmări perindarea la pupitrul aceleiași Filarmonici din Ploiești a altor tineri dirijori : Liviu Buiuc în *Preludiile* de Franz Liszt, Mihaela Roșca în *Simfonia I-a în Mi bemol major op. 13* (partea I) de George Enescu, Florin Totan — cu romantism de prestanță în *Simfonia a II-a în Do major op. 61* (părțile III și IV) de Robert Schumann și, alături de Emil Aluaș, în părțile III și IV ale *Simfoniei a IV-a* de Piotr Ilici Ceaikovski, pe Mihai Vâlcu, surprinzător de expresiv și degajat, cu siguranță și eficiență.

Seara a treia și ultima a festivalului prezentată de compozitorul Nicolae Brînduș a înfățișat publicului încă un trio de dirijori tineri : Mihai Damian — temerar și unic în curajul său de a aborda o lucrare simfonică românească contemporană a unei tinere compozitoare, *Anna Perena* de Violeta Dinescu, reușind o bună interpretare, apoi Ion Marin în două lucrări dificile mai ales pentru culoarea orchestrală specifică — *Poemul în Mi bemol major pentru vioară și orchestră* de Ernest Chausson și *Ma mère l'Oye* de Maurice Ravel — interpretînd cu aplomb, siguranță și eficiență gestică, precum și Mihai Diaconescu — expresiv în *Simfonia a IX-a în mi minor „Din lumea nouă"* (părțile II și IV) de Antonin Dvořak. O mențiune cu totul specială pentru interpretare merită violonista Cristina Anghelescu, în *Poemul* de Chausson.

Moment de confruntare cu publicul, rampă de lansare pentru talentele evidențiate, „Festivalul tinerilor dirijori" se impune ca o necesitate a culturii muzicale românești, contribuind direct la educarea estetică a publicului, fapt care a fost relevat și în cadrul dezbaterii critice care a fost organizată la casa memorială „Cezar Petrescu" în ultima zi a festivalului. Aici s-au formulat concluzii și sugestii pentru edițiile viitoare, care se vor mai ample, mai eficiente. S-au propus cu această ocazie îmbunătățiri ale structurii festivalului. Acesta ar trebui să se transforme într-un festival concurs unde să fie invitați să asiste și să se producă și dirijori consacrați, care vor putea împărtăși tinerilor dirijori din experiența lor ; festivalul să fie cuplat și cu un curs de dirijat. Totodată, un curs de inițiere muzicală pentru copiii și tinerii din orașul Bușteni ar fi binevenit. Pentru lansarea tinerilor dirijori prezenți în festival s-a propus programarea acestora și în concerte lunare pe care, fie Filarmonica din Ploiești, fie Filarmonica din Brașov să le susțină la Bușteni. De asemenea, unele din manifestările muzicale din București ar putea fi programate la Bușteni, unde există un public dornic de a audia muzică și de a aprofunda problematica acesteia. Ar fi de dorit ca muzica românească să intre consecvent în viziunea interpretativă a tinerilor dirijori, valorificîndu-se astfel un bogat patrimoniu spre cunoașterea publică.

Constituind o fructuoasă acțiune cultural-educativă pentru public și o bogată experiență pentru tinerii dirijori implicați, Festivalul de la Bușteni s-a relevat ca o frumoasă reușită cu luminoase perspective de desfășurare în viitor.

Mihaela MARINESCU

Simfonia IX-a de Beethoven la Constanța

Mihai Frimu, Vasile Ghițescu, Moldova Ghițescu-Alexandrescu, Ion Baston, Ion Antoniu, Aurel Alexandrescu, Ion Morozov. Ctitori ai mișcării muzicale constănțene. Întemeietori de coruri, de grupuri orchestrale, militanți pentru educația muzicală a maselor.

Garabet Avakian, Dragoș Alexandrescu, Varujan Cozigian —, străluciți muzicieni care și-au făcut ucenicia la Constanța și au rămas o viață legați de orașul de la mare...

Care dintre ei ar fi visat, în urmă numai cu două decenii, un concert cu *Simfonia a 9-a* de Beethoven în versiunea unei orchestre constănțene, cu săli arhipline ?

La început de iunie, după trei ani de existență a ansamblului orchestral, după o stagiune în care a derulat o Integrală a *Simfoniilor* și *Concertelor* lui Beethoven, în Sala Teatrului Liric a răsunat marea *Simfonie cu cor* a lui Beethoven.

Un muzician talentat, pasionat, Paul Staicu a îndrumat un ansamblu pînă pe culmile necesare pentru a da glas marii simfonii beethoveniene.

Sărbătoare a fost în viața Constanței, în sufletul sutelor de oameni care au ascultat, pentru prima oară, copleșitoarea meditație beethoveniană, operă care sintetizează drumurile a veacuri de artă, deschizînd căile altor secole.

La capătul unei stagiuni, Simfonia a 9-a, interpretată de ansamblul constănțean cu concursul Corului Radioteleviziunii Române sub bagheta lui Aurel Grigoraș și a unui grup de soliști ai Operei Române — Gerda Radler, Rodica Mitrică, Florin Diaconescu, Dan Zancu — a sunat drept un simbol al puterilor creatoare ale muzicienilor orașului.

La capătul unei Integrale beethoveniene, — act de cultură solicitînd o organizare muzicală și un sentiment al perspectivei pe care nu le găsim întotdeauna chiar și în marile centre muzicale ale lumii —, *Simfonia a 9-a* a atestat locul pe care opera lui Beethoven l-a avut în formarea ansamblului, în omogenizarea compartimentelor sale, în însușirea elementelor de bază ale culturii interpretative.

Asalturile primei mișcări, impetuozitatea, precis direcționată a Scherzolului, adînca reculegere a Adagioului, complicatele linii ale Finalului Simfoniei a IX-a au găsit la Constanța interpreți de vibrație, maximă dăruire și abnegație în susținerea marilor cauze muzicale.

Profesionalitatea versiunii, căldura și înțelegerea publicului, au fost suprema demonstrație a puterilor ansamblului în viața spirituală a marelui oraș, a atestat un drum, a deschis căile orchestrei spre noi acte de cultură pentru viitoarea stagiune (Paul Staicu se gîndește la noi integrale, la simfoniile lui Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Brahms, paralel cu o

istorie a simfonismului românesc), reprezentînd indiscutabil un exemplu pentru organizatorii vieții artistice din alte centre ale țării.

Iosif SAVA

Corul „Bach" la 50 de ani de activitate

În realitate ceva mai bine de 50 de ani de fructuoasă și statornică dăruire în ogorul muzicii culte, căci corul „Bach" a luat ființă în toamna anului 1931. Întemeiat de către prestigiosul organist și dirijor Franz Xaver Dressler (decedat în 1981) și de către un colectiv de entuziaști iubitori de muzică, corul a dat viață și în Sibiu unui mare număr de capodopere vocal-simfonice, create de J. S. Bach, G. F. Händel, J. Haydn, W. A. Mozart, Ch. W. Gluck, L. v. Beethoven ș.a. În țara noastră unele dintre aceste lucrări au cunoscut prima lor audiție la Sibiu. Amintim : Missa în si minor și Magnificat de J. S. Bach, Samson, Triumful timpului și adevărului și Susana de G. F. Händel ș.a.

Repertoriul corului cuprinde și valoroase creații vocal-simfonice autohtone, ca „Zilele de aur" de Gh. Dumitrescu „Pe lespedea eroilor" de S. Sarchizov, Balada pentru cor, bariton și orchestră de M. Jora, Cantata păcii și Cantica humana de F. X. Dressler.

Condus acum de valorosul muzician Kurt Philippi și talentata muziciană Elke Jähnig-Pop, corul „Bach" a prezentat marți 15 iunie 1982, în primă audiție absolută, Cantata pentru soprană, cor și orchestră de Hans Peter Türk, lucrare dedicată corului Bach. Compusă pe un text de Joachim Wittstock și utilizînd un expresiv limbaj modal cromatic, cantata relatează obiceiuri de Anul Nou și de nuntă la sași. O discretă atmosferă folclorică se instalează permanent, deși lucrarea are certe valențe originale. Soliștii concertului au fost : Emilia Petrescu, Maria Suciu și Bogdan Pancu. A dirijat subtil Elke Jähnig-Pop.

În numele Filarmonicii și a iubitorilor de muzică sibieni, profesorul Toma Tohati a dedicat — în cuprinsul programului de sală — alese rînduri jubiliare corului „Bach", urîndu-i noi succese.

Gheorghe ȘOIMA

Lauda Corului

Avem firească înclinare de a învălui trecutul într-o aură de mister, de a-l investi cu atributele unui maxim avantaj valoric, de a-l socoti de un perfect confort spiritual, uitînd că el trăiește în noi prin cîteva fapte de excepție, selectate nu numai din noianul altora „pierdute" ci și decantate din ceea ce adesea poate să fi fost și rar și întîmplător și nesemnificativ. Ne obișnuim astfel cu etichetările, cu proiectarea asupra dinamicii unui întreg fenomen a staticului unui singur moment, fie el și de excepție, cum spuneam.

Dacă ne gîndim la fenomenul muzicii noastre corale, la însemnătatea lui pentru componistica și viața muzicală românească a sfîrșitului de secol al XIX-lea și a deceniilor de pînă la Unirea cea Mare, spunem imediat Corul lui Musicescu, Corul „Carmen", Corul lui Vidu, acoperind astfel, printr-o reprezentare axiologică numai intuitivă, o realitate complexă și evident mai diferențiată. Lor însile suficiente, asemenea trimiteri mentale — pînă la urmă „simulacre" ale respectivei realități — conțin în ele, la diferite grade și puteri de înfăptuire artistică, și existențele celelalte : corurile lui Dima, al lui Paulian, al lui Hubic, ale altor profesioniști sau numai entuziaști, cele numeroase ale orașelor și satelor.

Să ne înțelegem : atîta timp cît este vorba de un fenomen social, nimeni nu va putea nega și aprecia îndeajuns forța pe care au avut-o corurile — cele ale satelor bănățene, de pildă — în trezirea și alimentarea conștiințelor, pentru a nu mai vorbi de mutațiile petrecute în gustul și chiar instinctul artistic odată cu impactul dintre muzicalitatea spontană, ingenuă și forma profesional-constituită a corului. Un fenomen clar de aculturație ! Da, dar cu ieșirea învingătoare, cred, la nivelul sintezei și nu al amestecului alogen al elementelor, a muzicalității originare folclorice, chiar dacă afectată de schimbări fundamentale, între care însușirea cîntării multivocale.

Atîta timp însă cît intră în joc muzica în și prin cor, cea raportată, deci, nu în primul rînd la starea de spirit istorică ci la cerințele actului interpretativ, la posibilitatea realizării acestuia, este clar că discuția se plasează într-o zonă în care criteriile sînt pendinte de acel grad de cultură profesională care numai în urma unor anevoioase și încăpățînate acumulări poate asigura progresul real, atingerea și menținerea nivelului permanent de perfecțiune.

Între corurile menționate în primul rînd și între celelalte, distanța — măsurată în unități de calitate — era în raport direct cu stadiile parcurse înlăuntrul straturilor (rămînînd, în genral, neconfundabile) cărora mai avansatele sau mai modestele coruri le aparțineau. Dar luate pînă și în sine, aceste formații-exponent (ne referim evident la corurile avansate, la cele cu faimă) ar suporta anevoie unor testări ținînd seama de parametri actuali. Și nu numai pentru că în climatul de odinioară excepția, particularul nu putea reprezenta o detașare spectaculoasă de general, ci și pentru că, astăzi, nivelul și exigențele actului interpretativ au crescut proporțional de cîteva ori pe toată extensia fenomenului.

Am avut într-un răstimp oarecare, prilejul de a vedea în ce măsură tradiția corului românesc este relevantă, atît în sensul continuității cît mai ales al ascensiunii ei.

Am asistat la Lugoj la o repetiție a Corului „Ion Vidu", în fapt un veritabil concert, în care exigențele „programului" și nivelul interpretării nu au lăsat loc improvizației, întîmplătorului. O lecție de pedagogie corală, în același timp, de vreme ce Remus Tașcău, dirijorul care a dus corul nu odată la performanțe ale profesionismului, poate să obțină de la acest organism muzical acurateță și suplețe în redarea discursului, insuflîndu-i conștiința muncii metodice, adesea istovitoare, de perfecționare a tehnicii vocale de ansamblu. Piesele contemporane, datorate

unor Zeno Vancea, Dan Buciu, Alexandru Pașcanu au probat temeinicia unei asemenea poziții, ceea ce nu a umbrit totuși cu nimic spontaneitatea și muzicalitatea nativă a membrilor corului, mai ales cînd atacau cu o vădită plăcere, în întregul lor autentic, clasicele „Răsunete" ale lui Vidu.

Mergînd spre temeliile corului, spre acele faze în care deprinderea cîntării are ca premisă integrarea în colectivitate, vom evoca două dintre manifestările cu caracter în primul rînd sărbătoresc și nu atît competitiv. Este vorba de Festivalul coral pentru copii „Timotei Popovici", a cărui primă ediție a avut loc la Oțelul Roșu și la Marga — această comună care are de mult faima unui centru muzical — și Concursul coral „Copiii României Socialiste cîntă pacea", în faza sa județeană desfășurată la Oradea.

Coruri școlare, deci, antrenînd cu precădere clasele mici, al căror repertoriu adecvat vîrstei (expres recomandat de programul Festivalului „Timotei Popovici", privind inclusiv opera „patronului") a demonstrat din partea însuflețiților coriști treptata și metodica familiarizare cu gradele diferite de polifonie (în sensul cuprinzător al multivocalității dar, în particular și al imitației, al armonicului complex, al structurilor ritmice).

Se poate susține că dincolo de rosturile lor educative, pilduitoare pentru întreaga muzică corală, evoluțiile numeroaselor coruri participante la amîntitele manifestări au dovedit pregătirea lor temeinică, cu accentul pus atît pe stimularea și dirijarea muzicalității native a copiilor, cît și pe calitatea interpretărilor, cele din urmă atingînd în majoritatea cazurilor cote foarte înalte. Ai un sentiment reconfortant și de încredere în viitorul muzicii corale la gîndul că, prin dăruirea nu odată plină de sacrificii a dascălilor-muzicieni, coriștii-școlari vor fi coriștii maturi de mîine.

Tot la Oradea, în cadrul Festivalului muzicii culte „Bihor 82", am urmărit două concerte : unul susținut de un cor sătesc de tradiție, cel al Căminului cultural Săcueni (dirijor Bokor Barna), care a interpretat cu acuratețe un program, universal și românesc, îndeajuns de pretențios, iar celălalt susținut de „Camerata Felix". La Muzeul Țării Crișurilor, în cadrul evocator al uneia dintre cele mai frumoase și pure stilistic săli baroce, beneficiind în plus de o acustică excepțională, comparabilă cu o cutie de rezonanță (unde gîndul se îndreaptă involuntar spre acordurile orchestrelor unor Michael Haydn și Carol Ditters von Dittersdorf, chiar dacă, așa cum sîntem informați, cei doi muzicieni de faimă europeană nu au concertat aici, sala fiind construită după plecarea lor din Oradea), „Camerata Felix" a evoluat sub conducerea muzicianului cultivat și dotat care este Avram Geoldeș. Programul concertului a fost cel dintîi element care pledează pentru o viziune artistică superioară (piese de Purcell, Lasso, Palestrina, Hassler, Scandelli, Lully, Brahms, Kodály, Ceaikovski, Șebalin, Hubic, Jarda, A. Pop, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Neagu, Buciu), pentru posibilitățile largi ale acestei formații camerale. Deși redusă în ce privește componența, formația mizează pe o paletă sonoră diversificată (fortele său este penetrant, dar rotund), adaptabilă la toate țesăturile de la cele contrapunctice la cele armonice, de la monodia reliefată quasisolistic la aglomerările metro-ritmice și efectele timbrale proprii texturilor contemporane. Aceste date fundamentale și-au găsit expresia adecvată pe parcursul unui program de factură aproape antologică.

Manifestările urmărite — decupaje întîmplătoare (chiar dacă unele au stat sub semnul festivului) din șuvoiul vieții muzicale — dau măsura a ceea ce este azi la noi corul, ca mod de întruchipare artistică, în arcul larg desfășurat de la potențialitate la împlinire.

În virtutea vîrstelor și a stratificărilor sociale, a certitudinilor conferite de tradiții și al fiorului pe care îl naște proaspătul contact cu cultura și cultivarea cîntecului, în funcție de aceste date psihosociale, materia umană modelabilă prin cîntare aspiră în fiecare caz spre în-cîntare (factor esențial) și, fără putință de îndoială, spre perfecțiunea artistică. Aceasta din urmă are a se revendica, după cum afirmam la început, de la acumulările „genetice" ce s-au sedimentat în generații succesive ; dar ea nu ar fi posibilă în afara entuziasmului, dăruirii și, nu în ultimă instanță, a competenței acestor profesioniști de înaltă clasă care sînt dirijorii — conducători, educatori, inițiatori și inspiratori ai acestor organisme muzicale.

Gheorghe FIRCA

Spectacolul folcloric „Bun venit în Maramureș"

Ansamblul artistic profesionist „Maramureșul" din Baia Mare, al Consiliului județean al sindicatelor, ansamblu distins cu locul întîi, laureat cu medalia de aur la Festivalul național „Cîntarea României" (ediția a treia), reîntors dintr-un turneu efectuat în Statele Unite ale Americii și Canada, a prezentat recent în județele Hunedoara și Alba spectacolul folcloric intitulat „Bun venit în Maramureș" (libretul și regia artistică aparținînd lui Mircea Graur și Mihai Petrovai). Iubitorii muzicii populare au avut prilejul să audieze cele mai autentice cîntece ale folclorului maramureșan în interpretarea unor stele de primă mărime ale melosului popular românesc ca Angela Buciu, laureată a Festivalului Mondial al Tineretului de la Sofia și a Festivalului național „Cîntarea României", decorată cu Ordinul „Meritul cultural", Nicu Moldovan, Viorica Groza-Lar, Titus Perșe, Maria Filip, care și de data aceasta au dat dovada unui remarcabil talent, a unor înalte calități artistice, împătimiți de comorile artei străbune. De aplauze la scenă deschisă s-au bucurat și rapsozi ca Ion Pop și Nicolae Griguță, elemente de mare perspectivă. La reușita spectacolului au contribuit instrumentiștii Dumitru Dobrican (laureat al Festivalului național „Cîntarea României" — ediția a treia), care a cîntat la taragot, fluiere, nai ; Vasile Seraz (vioară cu goarnă), Valentin Bechi (acordeon), Gavril Moș și Mircea Belbe (clarinet), Gh. Soponar (vioară), Gavril Martocean (țambal).

Spectacolul a fost de o înaltă ținută artistică. Merite de seamă revin direcției muzicale semnate de Alex. Viman, neobositul și apreciatul maestru core-

graf Valeriu Buciu, personalitate de frunte a coregrafiei românești.

Ion COȚOI

„Fantasiorama"

La aprecieri laudative te invită fiecare din premierele teatrului „Fantasio" din Constanța, instituție pe care o putem numi fără rezerve „de rang republican" ; și pentru a îndulci această aparent excesivă explozie de entuziasm, voi încerca atît cît permite cuvîntul, dar mai ales spațiul tipografic, să prezint în imagini cît mai sugestive spectacolul intitulat *Fantasiorama*, o revistă de H. Mălineanu, Saşa Georgescu și Aurel Manolache.

Desigur, titlul revistei, foarte sugestiv, presupune un spectacol de proporții, o „frescă" a întîmplărilor la „zi", o bogăție de genuri, o încărcătură de sensuri și nuanțe. Dealtfel, în istoria evenimentelor artistice de la Constanța artiștii acestei instituții au slujit cu consecvență, în permanență, cauzele generoase ale formării gustului estetic, al educației spirituale, al diversificării genului, pentru că pretutindeni, în școli, uzine, șantiere sau peste hotare, ani după ani ne-au încîntat prin muzică, dans, cuvînt, în spectacole de revistă, concerte, comedii muzicale, feerii pentru copii, spectacole manifest și, în ultimul timp, prin crearea secției de balet clasic și contemporan, cu minunate spectacole de mișcare și plastică sub conducerea unui mereu tînăr maestru care este Oleg Danovski.

Revista *Fantasiorama* aduce la rampă nume cunoscute ale revistei : director artistic și conducerea muzicală compozitorul Aurel Manolache, scenografia Dan Sachelaru, coregrafia Oleg Danovski, Adina Cezar, Francisc Valkay, iată pe cei ce conduc un colectiv în care talentul se îmbină într-un mod armonios cu entuziasmul.

Referindu-ne la interpreți, pentru că, de ce să n-o recunoaștem, de cele mai multe ori, ei sînt cei care dau valoare partiturilor literare sau muzicale, acesta este de fapt punctul „forte" al Teatrului „Fantasio".

Jean Constantin, un nume care nu are nevoie de prezentare, nume care, de la o vreme, este nelipsit de pe genericul producțiilor noastre cinematografice, pe scenă „se dăruie" și „dăruie" spectatorilor clipe de neuitat, iar în cazul unor scenarii inspirate, fixează momente antologice ale genului.

Dar *Fantasiorama* are în distribuție alături de acest mare comic, alături de autenticul cupletist Gelu Manolache, și alte nume de actori : Mariana Cerconi, Fritz Braun și Victor Imoșeanu, fiecare contribuind pe măsura talentului personal la realizarea unui spectacol „fluviu" de umor și muzică.

Și, pentru că veni vorba de muzică, Teatrul „Fantasio" dispune de o garnitură tînără de interpreți ale căror calități vocale stau sub semnul egalității cu cele actoricești, în multe momente din spectacol ei etalîndu-și o largă gamă de exprimări scenice : Clara Anton, Coca Andronic, Dumitru Caramitru, Vali Manolache sau Trio „Do Re Mi", sînt cei care dau culoare și nuanță partiturii muzicale.

Distribuția include, nu în ultimul rînd, o trupă de balet care creează alături de imaginile sonore, ritm, eleganță și culoare pe tot parcursul spectacolului.

O orchestră, a cărei principală calitate este omogenitatea condusă pirn alternanță de Aurel Manolache și de Dumitru Neațu, dirijor secund, a realizat, pe parcursul celor două ore de spectacol o performanță nu numai de rezistență ci și de valoare interpretativă.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

Cronica discului

Sîntem uneori poate prea concesivi în acordarea epitetelor superlative. De această dată însă merită întru totul subliniată prezența, ținuta de eveniment a unui nou disc Electrecord, care a apărut nu de mult în standurile magazinelor de specialitate. Este înregistrarea ce reprezintă, consemnează o retrospectivă, dacă nu propriu-zis de repertoriu atunci afectivă, de atașament ; ea marchează într-o perspectivă evocatoare — 21 septembrie 1931, scena Ateneului Român — o altă întîlnire a pianistului chinez Li Mingqiang cu publicul nostru meloman.

Ne mai amintim oare de momentele de revelație oferite de tînărul de la Șanghai, care, în 1958, la prima ediție a Festivalului și Concursului internațional „George Enescu" cucerea laurii primului premiu interpretînd *Suita Opus 10* de Enescu, *Toccata* de Paul Constantinescu cu o forță uluitoare de a șterge granițe, diferențe totuși în mod firesc atît de mari, de concepție estetică, de sensibilitate artistică, integrîndu-se pilduitor înțelesurilor sonore atît de familiare nouă. În 1964, două ediții mai tîrziu, tînărul Li Mingqiang reprezenta din nou Republica Populară Chineză, de astă dată ca membru în juriul concursului. În sfîrșit, în 1981, la cea de-a treia prezență a sa în cadrul Festivalului „Enescu", Li Mingqiang a susținut în cadrul Simpozionului de muzicologie al ediției jubiliare a Festivalului dedicată Centenarului o comunicare asupra valorii de exemplu a creației enesciene pentru muzicienii chinezi contemporani, a căutat pretutindeni ecouri sufletești ale unor trăiri, experiențe personale, în timp, demonstrînd maturitatea de spirit și simțire a marelui artist și a fost întîmpinat, înconjurat pe scenă mereu de aplauze, care ne însoțesc chiar pînă în minutele de debut ale concertului imprimat pe disc — *Concertul numărul 27 pentru pian și orchestră, în si bemol major* KV 595 de Mozart. Nu este aici de fapt decît atmosfera proprie spectacolului de înaltă ținută artistică și implicit a discului ce-i poartă incizia și care poate determina — dacă ne putem asfel exprima — cea mai mare apropiere a cronicii de concert cu recenzia de disc. Este virtutea principală a înregistrării de față — dar nu singura — spontaneitatea reportajului imortalizată de fonogramă.

Semnificativă, simbolică din partea artistului interpret este și alegerea celorlalte piese, care reprezintă bisurile, suplimentele de program destinate să replice entuziasmului exprimat în aplauze : George Enescu — *Adagio din Suita nr. 1 pentru pian „în stil vechi" în sol minor*, opus 3, Wang Jian Zhong —

Cinci cîntece din provincia Yunnan și celebrul *Studiu revoluționar, în do minor, opus 10, nr. 12,* de Chopin.

Într-adevăr un disc-eveniment prin prezența protagonistului dar nu mai puțin prin participarea de ținută artistică cu totul remarcabilă a ansamblului orchestrei simfonice a filarmonicii ieșene „Moldova" sub conducerea uneia dintre primele baghete românești contemporane, dirijorul Emil Simon, ediție de excepție pe de altă parte și sub acele aspecte peste care uneori trecem mai mult sau mai puțin atenți — prezentarea — semnată de criticul Alfred Hoffman, plină de sinceră vibrație, într-un stil cald, festiv dar discret, grafica de mare intimitate a sugestiei care aparține plasticienei Anca Pâslaru, redactarea editorială a Adrianei Dan, tiparul de condiție ireproșabilă — Electrecord.

Un disc de repertoriu curent care se adresează între altele și celor ce nu și-au mai putut procura exemplarele unei ediții a Electrecordului lansată *a doua zi după concert* — vrednică și nu ușor de împlinit inițiativă.

Gabriel TOMESCU

DE PESTE HOTARE

Festivalul muzical de la Dresda

În ultimii ani, aflasem cîte ceva despre existența unui nou festival muzical la Dresda ; unii numesc acest oraș, din multe puncte de vedere extraordinar o „Florență germană" — fără îndoială nu din considerente arhitectonice, pentru că stilurile respective poartă amprenta unor epoci diferite, ci ținînd seama de forța și strălucirea tradițiilor artistice, de acumularea unor tezaure de frumuseți incomparabile, de anvergura personalităților trăitoare în cele două cetăți — toscană și saxonă. De aceea, nu este de mirare, de pildă, că prezența teatrului „La Fenice" din Veneția la cea de a cincea ediție a Festivalului din Dresda (22 mai-6 iunie 1982) simboliza legăturile artistice, de aci înainte se speră tot mai strînse, între asemenea centre *de nivel înalt,* am putea spune, între care, de pildă, figura lui Richard Wagner, trăitor în fiecare dintre ele în anumite perioade-cheie ale vieții muzicianului, stabilește o punte semnificativă. Dar să ne gîndim, de pildă, că Dresda a fost și orașul lui Heinrich Schütz — de altfel muzica maestrului pre-bachian răsună și astăzi aici cu o puritate mișcătoare în tălmăcirea faimosului *Kreuzchor* — sau, cu secole mai tîrziu, al lui Richard Strauss, cinstit în actualitate prin montări pline de savoare și spirit ale operelor sale. Și că, în genere, existența splendidului complex de palate *Zwinger,* încărcat de tezaure picturale, statuare, ceramice, abundența de terase, grădini, castele situate în imediata vecinătate (Pillnitz, Moritzburg) — toate aceste elemente concură la a face din Dresda un lăcaș ideal pentru mari întruniri și sărbători ale spiritului. Am avut privilegiul să asist la întreaga desfășurare a Festivalului muzical din miez de primăvară și singura concluzie posibilă la capătul unei asemenea impunătoare desfășurări de forțe interpretative și componistice-evoluînd de-a lungul a peste o sută de manifestări de cele mai diverse genuri-este că Dresda trebuie acum privită ca situîndu-se în prima linie a focarelor europene ale muzicii, în imediata vecinătate a unor centre de mult consacrate ca gazde de festivaluri prestigioase — Salzburg, Bayreuth, Lucerna, Edinburgh etc. Aceasta, datorită eforturilor materiale și organizatorice considerabile depuse de forurile culturale din R. D. Germană și în primul rînd, desigur, de cele din Dresda (președintele comitetului Festivalului este Gerhard Schill, primarul general al orașului, iar director, răspunzător pentru complexa problematică a întregii manifestări doctorul Winfried Höntsch) pentru ca nivelul concertelor, spectacolelor, chiar al participărilor muzicale de masă să aibă permanent în vedere calitatea.

Acestea fiind zise, să adăugăm totuși că, pentru profilul Festivalului din Dresda este definitorie și preocuparea — notabilă în concepția generală a programelor și tematicii — de a răspunde cerințelor unor categorii cît mai variate ale publicului și că nici o clipă nu se pierde din vedere țelul educativ, formativ al tinerelor generații pe care gestul muzical îl implică. De pildă, de astă dată s-a acordat un loc primordial genului operei pentru copii — domeniu în care i-a revenit o importanță specială invitării teatrului muzical de profil din Moscova, condus de Natalia Saz — și s-a apelat la diferite ansambluri locale și regionale ale țării, cu realizări notabile în această direcție. O subliniere aparte a luminat și activitatea fecundă a învățămîntului muzical — și în primul rînd, desigur, cea depusă la Școala superioară de muzică „Carl Maria von Weber" din Dresda. Iar în ampla manifestare a celei din urmă duminici a festivalului, 5 iunie (— *Dresden singt und musiziert* — Dresda cîntă și face muzică) au fost angajate efectiv toate ansamblurile muzicale ale orașului, de la cele de faimă mondială, cum sînt *Capela de Stat* și *Kreuzchor*-ul pînă la orchestrele de studenți sau elevi muzicieni, corurile amatoare și chiar grupurile de cîntece populare. Toate acestea fac ca Festivalul să cuprindă în raza lui de acțiune straturi largi ale populației, pentru care muzica este importantă, se încadrează ca o componentă prețioasă a traiului de zi cu zi și face ca publicul grandioasei reuniuni artistice să depășească chiar miile de auditori ale serilor simfonice sau de operă, recitalurilor etc. Festivalul devine un punct de referință al vieții orașului, locuitorilor săi — fără să mai punem la socoteală faptul că rezonanța lui

națională și internațională se află într-o creștere marcată sensibil de fiecare nouă ediție.

Doritor să pot aprecia cît de complet posibil calitatea Festivalului, am luat parte la numărul maxim de manifestări pe care concomitența foarte multora dintre ele mi-l permitea. Caietul-program general al Festivalului îmi este un *aide-mémoire* prețios ; pe de altă parte, în astfel de cazuri impresiile se sedimentează după amploarea ecourilor pe care manifestările respective le-au lăsat în sensibilitatea receptorului — și de fapt aceste aduceri-aminte, prin forța lucrurilor selective, sînt poate cele mai concludente.

Încă din prima seară, de pildă, *Capela de stat* se impune ca o nobilă emblemă a muzicalității Dresdei. Este o orchestră simfonică de elită și de relevat este în special faptul că prezențele ei semnifică *o comunicare* și nu atît un tunet sonor impunător, o disciplină de fier venită cumva din aptitudinile de „dresor" ale dirijorului sau capacitatea de a realiza pasagii electrizante prin viteză și acuratețe de ansamblu. Nu, *Capela* are un sunet al ei, moale, catifelat, expresiv fără ostentație, are darul de a face frazele să vorbească cu deplină naturalețe ; ai impresia că în fața ta se află un ansamblu cameral hipertrofiat, dar care nu a pierdut, prin proporții, nimic din intimitateea, din *personalitatea* modului de a face muzică în chip esențial, de dragul muzicii și nu al performanței în sine. Desigur, un merit de seamă revine dirijorului Herbert Blomstedt, pe care îmi aduc aminte că la prima întîlnire, acum vreo trei ani, la un concert dat în cadrul unui festival elvețian, îl privisem oarecum ca pe un interpret eficient dar poate puțin închistat de rigiditatea unor tradiții severe. Acum, impresia a fost cumva diferită : Blomstedt este suplu și uneori chiar pasionat, fără a face de fel compromisuri cu fidelitatea față de text, dar trăind muzica în chip activ, vorbind-o ca pe un limbaj apropiat și convingător. Am reținut cordialitatea și limpezimea cu care sînt trasate liniile edificiilor simfonice sau vocal-simfonice haydniene *(Simfonia nr. 45 în fa diez minor, „a despărțirii", Missa in tempore belli)* și autoritatea cu care s-a realizat dialogul cu Maurizio Pollini în *Concertul nr. 4* de Beethoven. Aici se respectă gravitatea și grandoarea marilor pagini ale titanului, dar în același timp și limpiditatea cristalină, acel *cantabile* reținut și ușor surdinat care dă amprenta aparte genialei partituri. Pollini, de partea lui, este tipul virtuozului contemporan anti-spectaculos și eficient. Pianistica este curgătoare și pe deplin funcțională, gesturile riguros măsurate, sonoritățile trecute, toate printr-un filtru purificator ce elimină orice zgură grandilocventă sau exterior patetică. Angajarea este destul de sever drămuită, pentru a marca decisiv punctele culminante, mai puțin ca dimensiune a sonorităților și mai mult ca tensiune interioară. Regăsesc *Capela* într-un concert dirijat de indianul Daniel Nazareth. Elegant, plăcut de privit, dar întrucîtva mai exterior, nu poate totuși să ne facă să uităm că *Simfonia a III-a, „Liturgica"* de Arthur Honegger începe să facă riduri.

În ce privește cealaltă orchestră simfonică a Dresdei, Filarmonica, pe care am cunoscut-o la Festivalul „Enescu" de anul trecut, ar fi mai bine să ne referim la mărturia lui Adrian Rațiu, care a ascultat-o într-un concert — se pare — remarcabil dirijat de sovieticul Vasili Sinaiski (s-a vorbit, în adevăr, mult despre versiunea *Simfoniei I* de Mahler) și cu participarea solistică a unei pianiste japoneze de excepție, Hiroko Nakamura. În ce mă privește, seara la care am asistat nu mi-a lăsat amintiri la fel de fericite. După o *Simfonie* de Wilfried Krätzschmar, asist la un acompaniament foarte aproximativ al *Concertului pentru trompetă* de Haydn, cu o solistă americană, Janis Marshelle Coffman, apariție întrucîtva pitorească și naivă. N-am mai avut curajul să înfrunt, în partea a doua a programului, o simfonie de Sibelius. Filarmonica a însoțit și faimosul *Kreuzchor ;* ansamblu vocal de tineri muzicieni reputat pentru puritatea sonoră într-un program vocal-simfonic puțin prea lung, început cu un *Requiem* al unuia dintre fruntașii simfonismului sovietic contemporan, Alfred Schnittke, continuat cu *Simfonia psalmilor* de Stravinski și încheiat cu *Theresienmesse* de Haydn. Victorios a rămas Stravinski, cel mai intens și captivant ca expresie, cu toate că bătrînul îndrumător al *Kreuzchor*-ului, Martin Flämig, pedagog de ansamblu vocal cu binemeritată reputație, nu se dovedește chiar perfect acordat acuității evenimentului muzical din paginile genialului contemporan sărbătorit la un secol de la naștere. În ce privește Haydn, ambele messe ascultate la Dresda m-au convins că valoarea ilustrului clasic tînăr de un sfert de veac nu trebuie căutată în aceste partituri, care se preocupă prea puțin de nuanțele psihologice ale textului vehiculat ; este o distanță considerabilă de la stilul cumva neutru de aici și pînă la perfecțiunea simfoniilor sau esențialitatea nu odată tulburătoare a cvartetelor de coarde.

Am mai ascultat, în sala Palatului culturii din Dresda, două concerte ale Filarmonicii din Varșovia. Primul a cinstit memoria lui Karol Szymanowski, cu prilejul centenarului nașterii compozitorului și ne-a readus în memorie *Simfonia concertantă, opus 60*, pe care o ascultasem exact cu trei decenii în urmă, în 1952, la București, în interpretarea aceleiași orchestre, conduse tot de Witold Rowicki și cu concursul solistic al aceluiași pianist, Tadeusz Zmudziński. De astă dată, dirijorul era la fel corect și eficient ca totdeauna, dar desigur ceva mai împovărat de ani ; în ce privește pianistul, deceniile scurse nu par a-l deranja, înfățișîndu-se în aceeași formă cu resurse deopotrivă de dezvoltate în domeniul expresivității dramatice ca și al coloristicii, pe care ne-o întipărise în memorie apariția sa bucureșteană. Al doilea concert ne--a prezentat o *Simfonietta* de plăcută soliditate neoclasică a lui Kazimierz Serocki și *Requiem*-ul de Mozart într-o versiune oarecum lipsită de flacăra emoției autentice, sub bagheta dirijorului Tadeusz Strugala.

Un eveniment special, de reunire a unor mari forțe orchestrale și corale tinerești, l-a prilejuit prezența la Dresda a compozitorului grec Mikis Theodorakis, personalitate atrăgătoare și atașată unei muzici cu mare putere de pătrundere în mase. Oratoriul său popular *Axion Esti* a fost slujit cu entuziasm de mulțimea interpreților, dintre care reținem

îndeosebi timbrul și maniera, excelent adaptate intenţiilor folclorice greceşti, ale basului Chiristian Steyer. Lucrarea are un pronunţat caracter epic, limbajul ei muzical, învederînd înrîuriri multiple, de la cîntarea bizantină pînă la noile şi atractivele melodii de largă circulaţie acompaniate de „buzuki", apare totuşi handicapat de un oarecare simplism, rezultînd într-o anumită monotonie a cliamatului emoţional.

Dat fiind că mă apropii de concluzia trecerii în revistă a concertelor intrumentale ascultate, n-ar trebui să uit şi apreciabila orchestră de cameră „Teleman" din Japonia, dirijată de Takeharu Nobuhara. Ea evidenţiază fenomenul, carateristic ultimului deceniu, al studiului intensiv al valorilor muzicii europene ce se întreprinde în Japonia, extins la proporţii de masă, am putea spune şi ducînd la dominarea, între altele, a numeroase concursuri internaţionale de interpretare, de către tinerii virtuozi japonezi. Reţeaua densă de Conservatoare cu care este astăzi împînzită ţara determină o creştere impresionantă a receptivităţii şi capacităţii de studiere a patrimoniului clasic apusean ; Orchestra „Teleman" reflectă această situaţie, fără să poată totuşi să şteargă impresia că valorile barocului european sînt încă insuficient asimilate de tinerii interpreţi japonezi, care nu înţeleg totdeauna expresivitatea specifică a paginilor tălmăcite, dovadă, în cazul în speţă, *tempi* inadecvaţi, adeseori de o viteză nejustificată interior, adoptaţi într-o *Sinfonia* (sol minor) de Vivaldi. Nu mai puţin, trebuie apreciat talentul unor elemente de excepţie, cum sînt dirijorul orchestrei, Takeharu Nobuhara, un bun oboist, sau spiritual şi rafinatul flautist Takashi Kitayama.

Un capitol de primă însemnătate al Festivalului din Dresda îl constituie spectacolele de operă. Se poate spune că Republica Democrată Germană acordă o importanţă cu totul deosebită perpetuării remarcabilelor tradiţii de îmbinare a originalităţii şcolii teatrale naţionale cu valoarea creaţiilor muzicale dedicate scenei lirice. Rezultatul este cel mai convingător răspuns la pseudoproblemele legate de o aşa numită „criză a operei". Nu există nici un fel de criză a operei — dimpotrivă, la ora de faţă individualităţile artisice de prim ordin pe plan mondial se consideră angajate în revitalizarea spectacolului muzical — rezultatul fiind o gamă largă de spectacole strălucite, la care publicul aleargă de pretutindeni şi care sînt, poate mai mult ca oricînd, o chintesenţă a ceea ce poate adăuga mai bun epoca noastră experienţei seculare în materie. Un prim exemplu, din cele cunoscute la Dresda : *Xerxes* de Händel, în înscenarea regizoarei Christine Mielitz. Fără să recurgă la „actualizări" forţate, lăsîndu-şi personajele să evolueze în costumele epocii lor, regizoarea afirmă că şi-a tras din înseşi caracteristicile creaţiilor compozitorului concepţia montării, dat fiind că — citäm din cuvîntul reprodus în programul de sală — „operele händeliene şi personajele lor ne apar aproape întotdeauna într-o dublă învesmîntare". Deci, atitudinile hieratice şi stilul oarecum declamator al textului — care, înţelese simplist, pot duce la versiuni greoaie, statice şi deci imposibil de digerat pentru spectatorul contemporan — includ şi propria lor doză de autoironie exploatată în chip inteligent, aceasta oferă omului de teatru muzical de astăzi cheia vitalităţii şi contemporaneităţii spectacolului de operă clasică. El devine vioi, amuzant, intens, conferind o viaţă scenică palpitantă vechilor înlănţuri de „numere" muzicale de mare frumuseţe şi înlătură total pericolul degenerării într-un concert costumat a reprezentării (inabile) a operelor de epocă. Să adăugăm în acelaşi timp că, sub bagheta lui Christian Kluttig, au evoluat cîntăreţi care atestă seriozitatea stilistică şi evoluţia tehnică vocală corespunzătoare a noii generaţii de interpreţi din R. D. Germană : Armin Ude *(Xerxes)*, Elisabeth Wilke *(Amastris,)* Jürgen Harfiel *(Arsamenes)*, Rold Tomaszewski *(Ariodates)*, Barbara Hoene *(Romilda)*, Gabriele Auenmüller *(Atalanta)*, Jürgen Commichau *(Elviro)* — iată o adevărată echipă interpretativă, bine sudată şi care îşi justifică, în proporţie aproape egală pentru componenţii ei, aprecierea noastră caldă.

Am asistat la spectacole cu două opere de Richard Strauss ; nu trebuie uitat că Dresda este principala cetate straussiană şi că aici au avut loc premierele absolute ale celor mai multe dintre creaţiile scenice ale maestrului. Urmărind *Cavalerul rozelor*, într-o montare tradiţională dar plină de farmecul autenticităţii care înconjoară unele opere de o aură echivalentă cu *patina* edificiilor de mult ştiute, ne-am amintit cu nostalgie şi de *Cavalerul* bucureştean găzduit de Opera Română în urmă cu ani şi care îşi cîştigase, la vremea respectivă, frumoase aprecieri şi pe plan internaţional. La Dresda, distribuţia este dominată de Theo Adam, care rămîne un mare senior al scenei lirice cu toate că vocea se resimte de trecerea timpului ; bădăranismul baronului *Ochs auf Lerchenau* apare admirabil încadrat acelui caracter de dulce cordialitate în care sînt învăluite toate trăsăturile operei valsului ; replica i-o dă o mare cîntăreaţă de care, în chip regretabil, nu auzisem pînă acum, şi care se încadrează fără nici o îndoială şirului celor mai desăvîrşite interprte ale *Mareşalei :* Enriqueta Tarrés. Actul I devine, în primul rînd prin contribuţia ei, centrul de greutate al întregii opere. Din păcate, Ute Trekel-Burckhardt, frumoasă şi adecvată rolurilor în *travesti* (ţinem minte şi la Bucureşti silueta ei în *Cherubino*, din *Nunta lui Figaro* de Mozart adusă de vizita ansamblului de la Staatsoper din Berlin) nu-şi dublează harul apariţiei scenice de calităţi vocal-muzicale de aceeaşi categorie. Spectacolul ne-a prilejut şi întîlnirea cu singura contribuţie românească la reuşita Festivalului din Dresda. Într-un rol de cîteva minute, dar caracterizînd bine pe *Cîntăreţul* italienizat, l-am preţuit pe tenorul Ionel Voineag, de la Opera din Iaşi.

Am mai văzut şi un nou spectacol cu *Ariadna la Naxos*, conceput de unul din marii regizori ai actualităţii, Joachim Herz ; în cuvîntul lui înainte, intitulat *Verwandlung* (schimbare, metamorfoză) din caietul-program, acesta arată cît de complexe sînt problemele pe care le are de confruntat cel ce se apropie de lucrare, în care sînt puse faţă în faţă, în permanentă confruntare şi între-pătrundere, două genuri ale teatrului muzical, cel buf şi cel serios.

Pe de altă parte, referindu-se direct la o scrisoare a lui Richard Strauss însuși, realizatorul subliniază că *Ariadna* nu trebuie considerată ca o reînviere a *operei-seria* baroce, ci ca o apelare nemijlocită la legendele Greciei antice, iar faimosul *Vorspiel*, în care ne este înfățișată nașterea unui spectacol comandat de un „mecena" și tribulațiile trupei de comedianți pusă în mișcare pentru înfiripărea lui, n-ar avea legătură cu genul *operei buffa*, născută, după cum se știe, tocmai ca un intermediu la greoaiele peripeții ale eroilor mitologici, ci mai curînd cu *commedia dell'arte* și personajele ei mascate. Sincer vorbind, personal n-am iubit niciodată peste măsură privirile întîrziate asupra mitologiei, care au de regulă un iz stătut, de marfă contrafăcută. Desigur, virtuozitatea lui Joachim Herz este incontestabilă — el își manevrează eroii, atît cei ai trupei de operă serioasă cît și comedianții, cu o dexteritate modernă și convingătoare. Dar mărturisesc că ascultînd pe Bacchus, în scena finală, cîntîndu-și sentimentele cu emfază de erou wagnerian, (adăugăm că interpretul respectiv, Reiner Goldberg, este remarcabil) nu pot să nu mă întreb ce rost are toată această greoaie poveste molieresc-grecească, învеșmîntată în hainele muzicale ale romantismului tîrziu. Admir din toată inima confecționarea savantă a spectacolului — dar îmi păstrez preferințele, în materie de Richard Strauss, pentru alte opere.

Alt regizor important, Harry Kupfer, a sesizat cu o remarcabilă intuiție că *Damnațiunea lui Faust* a fost concepută de Berlioz ca o legendă dramatică aparte — și cu un fel de viziune anticipată a mijloacelor de mai tîrziu ale filmului. Deci, prezentarea scenică a lucrării, la Opera de Stat din Dresda, apare ca o tentativă firească de a exploata resursele încă potențiale ale lucrării, după cîte știm neexploatate în această formă. Anul trecut, am avut prilejul să-mi exprim entuziasmul pentru spectacolul lui Kupfer cu *Olandezul zburător;* l-am regăsit, de data aceasta, cu toată capacitatea lui îndeosebi în conturarea imaginilor de încleștare, coșmar, — atît de adecvate în sublinierea contrastului dintre urîciunea, caracterul hîd al convenienței sociale ce o duc la eșafod pe Margareta și puritatea sentimentelor eroilor romantici. Pe scenă, în fața noastră, este sugerat un teatru, ai cărui spectatori asistă la toată sublima și monstruoasa poveste a lui Faust și a iubitei sale ; conflictele sînt exacerbate la maximum, Faust arată ca o jucărie-paiață-marionetă în mîinile unui Mefisto sardonic și care pare a-și uita pînă și aerele de presupus „gentleman" ; vulgaritatea orgiei din crama lui Auerbach este dusă pînă la limitele naturalismului — și chiar dincolo de ele. Totul este covîrșitor și straniu — și aici trebuie să recunoaștem că Hary Kupfer a înțeles la adevăratele ei dimensiuni acea „lipsă de măsură" caracteristică lui Berlioz, gigantismul, abisurile, violența acestui gigant al romantismului. Și aici, același Reiner Goldberg domină, muzicalmente vorbind, distribuția în rolul lui *Faust*. Werner Haseleu este un bun *Mephistopheles ;* se mai întîmplă ca ansamblul să nu fie totdeauna perfect coordonat, mai ales în marile scene simfonic-corale, dar fără îndoială întruchiparea scenică a dramei nu suferă. S-ar putea însă, cîteodată, să încercăm o reacție ciudată în fața contrastului nelimitat dintre orori și dulceața (totuși) nesfîrșită a lirismului muzicii dragostei. Mai putem, oare, digera, chiar toate trăirile-limită ale romantismului, încă supra-dimensionate de rezonatorul și mijloacele timpurilor noastre ?

Am asisat la o interesantă conferință de presă cu compozitorul englez Peter Maxwell Davies, artist străbătut, în fiecare clipă a existenței sale, de o perceptibilă frenezie a comunicării și fără îndoială chinuit de dorința de a trece peste prăpastia aparent amenințătoare dintre evoluția mijloacelor de expresie ale muzicianului contemporan și pragul de sensibilitate și putere de receptare al publicului. Rezultatul este, între altele, ceea ce a realizat Davies ca animator al trupei de teatru muzical *The Fires of London*. Beneficiind de interpreți excepționali, cum sînt baritonul Michael Rippon sau *jongleur*-ul Johnny James, Davies concepe parcă anume spectacolul pentru cei ce îi dau viață — avînd fără îndoială simțul senzaționalului și al științei de a apela la sensibilitățile unei game foarte variate de auditori, care, dacă nu înțeleg peripețiile muzicii, le vor pricepe pe cele vizibile ale întruchipării scenice.

Am asistat și la două izbutite concerte de muzică nouă ale tinerelor vlăstare muzicale ale Dresdei. Astfel, talentata interpretă Bettina Otto ne-a înfățișat cu un har personal, care trecea dezinvolt peste dificultățile variate impuse de texte, o *Arierecitativ pentru clavecinistă-cîntăreață* de Mauricio Kagel, ingenioasele *Rounds* de Luciano Berio și un *Canon* pentru cembalo și *sintetizator* al unui compozitor local, Roland Breitenfeld. Deasemeni, Studioul pentru muzică nouă al Școlii superioare de muzică „Carl Maria von Weber" ne-a oferit, în colaborare cu grupa de lucru a tinerilor compozitori din cadrul filialei Dresda a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.D. Germană, un interesant concert-dezbatere ; ne amintim, de pildă, de o lucrare mișcătoare, cîntată (excelenta soprană cubaneză de culoare Nancy Bello) și danastă (grupul coregrafic al lui Manfred Schnelle), inspirată compozitorului Christian Münch de scrisorile Rosei Luxemburg către Sophie Liebknecht.

Am lăsat pentru la urmă recitalurile. Dintre cele, numeroase, programate de Festivalul din Dresda, am asistat la două frumoase seri de lied dedicate lui Franz Schubert. Una ne-a prilejuit să apreciem forța de convingere a artei lui Hermann Prey (acompaniat de Helmut Deutsch) într-un repertoriu inspirat de lirica lui Goethe, în care paginile de linie pură și de intimitate lirică alternau cu mai puțin cunoscutele recitative de un sumbru dramatism ; cealaltă ne-a adus bucuria reîntîlnirii cu Peter Schreier, însoțit cu ghitaristul Konrad Ragossnig pentru a parcurge amplul ciclu *Frumoasa morăriță*. Și aș vrea să închei cu amintirea dragostei cu care publicul Dresdei a salutat apariția acestui celebru fiu al orașului, pentru că ea sintetizează participarea pasionată, de fiecare ceas, a iubitorilor muzicii din minunatul centru de artă, la amplul și

inspiratorul Festival la care au fost, timp de șaisprezece zile și nopți, invitați.

Alfred HOFFMAN

„Orfeul de Aur" la a XIII-a ediție

Între 3 și 6 iunie s-a desfășurat, la Slanciev Briag în Bulgaria, cea de a optsprezecea ediție a festivalului-concurs de muzică pop „Orfeul de aur".

Inițiat în 1956, cu cîteva întreruperi în primii ani, acest festival reluat an de an la început de vară în frumoasa stațiune balneară de pe litoralul Mării Negre, a creat o apreciată tradiție în domeniul promovării cîntecului bulgar de muzică ușoară și a afirmării unor interpreți din țară și de peste hotare.

Participarea din ce în ce mai numeroasă și de un nivel tot mai ridicat a compozitorilor și interpreților naționali și străini a asigurat „Orfeului de aur" un renume pe deplin meritat, constituind nu doar un prilej de lansare pentru creatori și interpreți deopotrivă, ci și o binevenită verificare periodică a orientărilor, aspirațiilor, mijloacelor de realizare a unor cîntece îndrăgite peste tot. Transmisia radiofonică și televizată a concertelor festivalului a înlesnit o largă difuzare în primul rînd a muzicii pop și a interpreților din Bulgaria, care au dobîndit în mai puțin de un sfert de secol un renume pe deplin meritat în Uniunea Sovietică, R.D.G., Cehoslovacia, Ungaria, Algeria și Finlanda, ca și la noi de altfel, unde muzica ușoară bulgară și tălmăcitorii ei au fost îndrăgiți de ascultători.

Festivalul de la Slanciev Briag a fost creat în scopul de a le înlesni compozitorilor și cîntăreților de gen lansarea dincolo de hotarele țării proprii. Scopul a fost atins, odată ce numărul cîntăreților din alte țări și continente este de la un an la altul tot mai mare iar muzica ușoară bulgară e cunoscută și cultivată pretutindeni, fiind o dovadă a întregii culturi socialiste din țara vecină și prietenă, al cărei popor este atît de bogat în înzestrări artistice.

Pentru seriozitatea și nivelul concertelor festivalului, *„Orfeului de aur"* i s-a conferit în urmă cu doi ani premiul „Oscar" al Organizației internaționale a festivalurilor de muzică ușoară (FIDOF) pentru *„cel mai bine organizat festival din punct de vedere profesional"*.

Această excelentă organizare se manifestă prin ținuta artistică a concertelor, prin calitatea muzicii prezentate și a interpreților ei bulgari, prin calitățile deosebite ale concurenților din alte țări, prin seriozitatea și imparțialitatea juriului internațional, ale cărui sentințe au satisfăcut de fiecare dată auditorii și presa deopotrivă. Criticii și ziariștii care au participat la recenta ediție au apreciat năzuința organizatorilor de a asigura manifestării o desfășurare alertă, indispensabilă unei bune judecări a cîntecelor și interpreților, de a înlocui rutina prin măsuri menite a conferi concertelor ineditul și elementul surpriză atît de utile orcărui festival. Așadar, tradiției dobîndite i se adaugă mereu noutatea capabilă să mențină treaz interesul atît al concurenților — creatori și interpreți, — cît și al auditorilor.

Noutatea o constituie și faptul că generației compozitorilor cunoscuți ai Bulgariei se adaugă mai tinerii creatori de muzică pop, care concurează cu succes în strînsa competiție anuală, aducînd adieri proaspete în muzica aceasta a celor mulți. Un juriu național a examinat 67 piese prezentate în concurs, din care într-o primă etapă au fost reținute 24, ca la ultima etapă să fie alese 12 spre a figura pe scena festivalului și a fi supuse sentinței definitive a juriului. Juriul asistă și la interpretarea de către cîntăreți de peste hotare a cîntecelor de compozitorii bulgari, mijloc dintre cele mai firești de difuzare largă a muzicii pop naționale în lumea întreagă. O difuzare demonstrată de bogata participare la festival a reprezentanților studiourilor de televiziune și case de discuri de pe întreg globul. S-a constituit de altfel o colaborare mutuală a „Orfeului de aur" și cu festivaluri de profil similar din S. U. A., Italia și alte țări.

La actuala ediție, cele 12 melodii de compozitori bulgari au vădit o gamă largă de preocupări tematice și stilistice, ilustrînd aspirația compozitorilor și textierilor spre calitate. De la cîntecele lui Ogniah Georgiev și Zornița Popova din prima seară, la cele de Hristo Kivacev și Angel Zaberski din ultima seară, cu texte variate, aranjamente adaptate respirației lirice sau structurii mai ritmate a pieselor, și interpreți ca Lili Ivanova, Margarita Hranova, Vasil Naidenov și Georgi Stancev, sau grupurile vocale „Tonika" și „Surtzite", am asistat la o convingătoare paradă a muzicii pop din Bulgaria. Ea a fost completată prin concurenții din optsprezece țări străine, între care și din Vietnam, Malta, Cuba și Mexic. Concurenta noastră, Angela Ciochină, s-a prezentat cu frumoase calități vocale și scenice, fără ca experiența ei să atingă nivelul experienței unor interpreți ca Paul Stevens (Anglia), Eini (Finlanda), Joe Bourne (Olanda).

Sentința finală a juriului a demonstrat o absolută obiectivitate în atribuirea premiilor pentru interpreți. Ele au revenit cntăreței Nelli Rangelova din Bulgaria („Orfeul de aur"), posesoare a unei voci cu timbru deosebit de plăcut, emisie cultivată, tălmăcirea plină de sensibilitate ; lui Joe Bourne din Olanda („Orfeul de argint"), care îmbină catifelarea vocii cu experiența unui showman atrăgător ; cîntăreței Margarita Hranova din Bulgaria („Orfeul de bronz"), o interpretă de o remarcabilă inteligență, stăpînă pe tehnica vocală avansată.

La capitolul celor mai buni interpreți de cîntece ale compozitorilor bulgari, medalia de aur a fost atribuită lui Rezsö Soltesz (R. P. U.), medalia de argint a cîștigat-o Yanina Mištuyakaite (U. R. S. S.), iar medalia de bronz i-a revenit lui Renato (Malta).

S-au acordat și premii speciale pentru contribuție creatoare la dezvoltarea muzicii pop în Bulgaria (lui Peter Stupel) ; pentru stilul individual de interpretare, Margaritei Hranova (Bulgaria) ; un premiu al orașului Burgas lui Nguen Tha Hoa (Vietnam) ; pentru cea mai bună interpretare a unui cîntec politic, un premiu a fost acordat de UTC bulgar lui Miguel Chavez (Cuba) ; premiul ziariștilor

bulgari și străini, cîntăreței bulgare Margarita Hranova ; premiul Televiziunii bulgare, lui Yannis Vasiliu (Grecia) ; premiul societății de transporturi aeriene Balkan, lui Attlia Atasoy (Turcia) ; premiul „Almanahul mării" din Burgas pentru cel mai poetic text, lui Damian Damianov (Bulgaria) ; premiul publicului, pentru cel mai bun cîntec pop, compozitorului bulgar Nayden Andreev, iar magazinul de mode „Lada" a oferit premii speciale pentru cele mai bune costume și prezențe scenice reprezentanților Turciei, Olandei, Ungariei, Bulgariei, RDG și Finlandei.

Juriul național a conferit statueta „Orfeul de aur" piesei *O minune* de Benzion Eliezer, premiul „Orfeul de argint" cîntecului *Iubire trecătoare* de Assen Gargov. Premiul Comsomolului a fost cucerit de compozitorul Angel Zaberski, cu cîntecul patriotic *Să-mi cînți, mamă.* Cîte un premiu s-a atribuit lui Osmundo Kaluado (Cuba), pentru cel mai bun aranjament orchestral, și lui Eftim Eftimov (Bulgaria), pentru cel mai bun text.

Ca în fiecare an din ultimii zece, la care am participat ca reprezentant al Românjei în juriul internațional, festivalul de la Slanciev Briag s-a desfășurat într-o atmosferă de competiție loială și de sărbătoare a muzicii ușoare, atmosferă la care au contribuit recitalurile invitaților străini Roy Orbison (S. U. A.), orchestra radio din Leipzig, cu solista Dagmar Frederik și grupul vocal GM (RDG), Matia Bazar (Italia) și Alla Pugaciova (U. R. S. S.).

Mișu IANCU

Muzica pe meridianele globului

(Începînd cu acest număr, revista noastră deschide o rubrică menită să ofere cititorilor informații de pretutindeni, în planul creației și interpretării muzicale, culese din cotidienele străine. Așadar, o poartă deschisă comunicării, spre cunoaștere, spre înțelegere, o poartă a lărgirii dialogului între muzica românească și muzica altor meridiane.)

● Filarmonica din BERLINUL OCCIDENTAL a numărat, cu puțin timp în urmă, o sută de ani de activitate, sărbătoare marcată de o suită de prestigioase manifestări. Publicului i-a fost oferită — în cadrul unei cuprinzătoare expoziții organizate în foaierul impozantei clădiri, construite sub conducerea arh. Hans Scharroun — istoria orchestrei în 3 volume, totalizînd peste 1500 pagini (autor : Peter Muck). Fac parte din această istorie, primii dirijori, de la sfîrșitul secolului trecut între care Josef Joachim, Hans von Bülow, marele Nikisch despre care Ceaikovski spunea că „el nu dirijează ci se dăruie geniului său interior" ; apoi o seamă de compozitori care au urcat pe podjumul orchestrei ca Brahms, Busoni, Dvorak, Grieg, Hindemith, Ravel, Reger, Strawinski. Face parte, firește și Sergiu Celibidache, aflat la conducerea filarmonicii între anii 1945—1947, urmat de Furtwängler pînă în 1957 cînd bagheta i-a revenit lui Herbert von Karajan. Iată ce scrie reputatul cronicar Stuckenschmidt în FRANKFURTER ALLGEMAINE ZEITUNG despre concertele din 30 aprlie și 1 mai 1982 dirijate de Karajan (în program : Mozart — simfonia „Jupiter" și „Eroica" de Beethoven) : „Mozart nu poate fi cîntat, din punct de vedere tehnic, mai bine decît așa, dar el poate fi cîntat și cu totul altfel decît o face Karajan"... și „în ultimii ani Karajan a învățat să trăiască marele patos pentru care publicul l-a răsplătit cu interminabile aplauze și ovații" (aceasta despre viziunea sa asupra opusului beethovenian.)

● La LONDRA, după trei decenii de absență, din nou Vladimir Horowitz. Evenimentul este comentat pe larg în cîteva cotidiene europene. Gerhard R. Koch semnează cronica în FRANKFURTER ALLGEMAINE ZEITUNG, din care aflăm că este vorba de un concert „în beneficiu pentru opera Covent Garden, care trece prin grave probleme financiare". „Virtuozul secolului" cum îl numește cronicarul, în care „se împletesc culmi ale performanței pianistice cu o supremă sublimare dar și cu o înclinație spre show, este cunoscut mai cu seamă dintr-o bogată discografie. Pe viu, a putut fi ascultat ceva mai rar, între anii 1953—1965 și 1969—1973 lipsind aproape integral din viața concertistică internațională. Dar iată-l revenind în Europa, în orașul pe care-l numește „metropola muzicii, cu cea mai variată paletă artistică și cu publicul cel mai cunoscător, pretențios, critic dar și capabil de culmi de entuziasm". Spicuim din comentariul cronicarului german : „artistul a cîntat magistral sonatele de Scarlatti" ; *Marea poloneză-fantezie* de Chopin în viziunea Horowitz a convins mai puțin decît interpretarea datorată lui Pollini, prezent și el în primăvara acestui an la Londra, care a avut „mai multă concentrare, o linie mai pregnantă". Despre același concert, Jacques Lonchampt în LE MONDE : „Sonatele de Scarlatti — prima, strălucitoare, într-un tempo ultrarapid, a doua — suplă ca o felină, a patra — o ambarcațiune pentru Cythera, a cincea — polifonie sau zîne de cristal suspendîndu-și sonoritățile în văzduh". Și acesta consideră mai puțin fericită interpretarea *Polonezei-fanatezie* de Chopin, prețuind însă „prezența geniului lui Horowitz" în *Balada în sol minor.*

● Teatrul Muzical de la PARIS (Châtelet) a devenit, scrie Lonchampt tot în LE MONDE, „un element esențial în peisajul artistic parizian" și anunță, pentru stagiunea viitoare o paletă de manifestări la fel de interesante ca și în ultimele două stagiuni de cînd este condus de Jean Albert Cartier. Se vor monta între altele operele *Medeea* de Bob Wilson pe muzică de G. Bryars (regia : Alfredo Arias), *Indiile galante* de Rameau cu ocazia tricentenarului acestuja (regia : Pizzi, un regizor italian de mare circulație la ora actuală) apoi se vor „importa" din alte orașe, spectacole montate anterior și care s-au bucurat de mare succes, ca de pildă *Flautul fermecat* de la Nancy (regia : Andrei Șerban), *Salomeea* de la Toulouse și *Femeia tăcută* de la Lyon. Pe scena acestui teatru vor evolua, în cadrul festivalului de dans de la Paris trupe de balet ca Baletul american, Baletul secolului XX, London Festival Ballett, Baletul din Stuttgart. Tot aici se va desfășura un festival al orchestrelor simfonice ; sînt invitate orchestre din Philadelphia, Zürich, Londra, Varșovia etc. Orchestra Colonne din Paris va da 14 concerte și se va continua un ciclu de concerte cu o aderență din ce în ce mai mare la public : „Mari interpreți — tinere

talente". Oare A. R. I. A.. n-ar putea contacta organizatorii pentru a deschide aici o poartă şi pentru tinerele talente din România ?

● La MILANO, la sfîrşitul lunii aprilie, potrivit ziarului CORRIERE DELLA SERA, avut loc un concert de excepţie al orchestrei RAI, sub conducerea dirijorului Riccardo Chailly (n-are nici 30 de ani). Cronica se intitulează „Triumf pentru Chailly". În program : *Concertul în re pentru vioară şi orchestră* de Strawinski (solistă : Silvia Marcovici). şi cantata pentru mezzosoprană, cor şi orchestră *Alexander Newski* de Prokofiew. Cronicarul Duilio Courir prezintă în superlative arta lui Chailly de a reda „dramatismul profund, tensiunea maximă din partitura prokofieviană".

● Revista THEATER DER ZEIT nr. 6 publică o cronică pe marginea celei de a treia montări în R.D.G. a operei comice semnate de Prokofiev, *Dragoste pentru trei portocale*, de astă dată la LEIPZIG în regia lui Boris Pokrowski de la Bolşoi Teatr. Dacă realizarea este apreciată pentru „tonul grotesc, ironia binefăcătoare, grupările fin cizelate, abundenţa coloristică, fantezia scenică, humorul şi brio-ul teatral", cronicarul Eckart Kröplin găseşte că spectacolul nu este suficient ancorat în prezent, deşi s-ar fi pretat la o punere în actualitate a sensurilor operei. Dintre interpreţi s-au distins Chiritian Vogel prin prospeţime şi strălucire lirică, şi Sigrid Kehl, o mezzosoprană cunoscută şi la noi.

Corina JIVA

ÎN DESCHIDEREA „MUNDIALULUI" '82

Marile spectacole desfăşurate pe stadionul „23 August" la închiderea „Daciadei" (1978) şi în deschiderea „Universiadei' (1981) s-au soldat şi cu imprevizibile consecinţe pentru realizatorul lor *(HERO LUPESCU, prim-regizor la Opera Română din Bucureşti)* : felicitări călduroase de la *Juan Antonio Samaranch (Preşedintele Comitetului Internaţional Olimpic)* şi o stăruitoare invitaţie din partea lui *Victor Sagi (expert spaniol nr 1 în materie de publicitate)* în vederea pregătirii şi prezentării festivităţii de deschidere a «Mundial»-ului' 82 la Barcelona. Invitaţia, în discuţie la A.R.I.A. : deliberări proceduale ţinînd de operaţionalitatea contractuală-consultaţii-decizie finală. La 24 martie Hero Lupescu aterizează la Barcelona, primit cu afabilitate de organizatori. Pînă la începerea «Mundial»-ului şi inaugurarea modernului stadion «Camp Nou» (cu 130.000 de locuri) rămîneau exact 81 de zile.

Regizorul, investit imediat cu calitatea (şi prerogativele) de *Director Artistico Ceremonia Inaugural Mundial España 82*, în conciliabule cu organizatorii în faţa machetei gigantice a stadionului pentru clarificarea ideilor principale ale spectacolului („Îmbinarea caracterului internaţional al manifestării sportive, cu specificitatea ţării gazdă" H. L.). Este acceptată propunerea montării unui veritabil spectacol. De aici : întocmirea scenariului cu decupajul detaliat al secvenţelor („Parada sportivă propriu-zisă cu însemnele forurilor internaţionale şi naţionale de resort şi reprezentînd naţiunile participante la competiţie... Suita de dansuri populare-fermecătoare ! din toate zonele etnografice ale Spaniei... Apariţiile-insert ale acelor «gigantes»-uriaşe păpuşi, nelipsite de la serbările populare spaniole..." H. L.). Se putea, însă, fără muzică ? ! Soseşte la Barcelona şi al doilea artist român *(PAUL URMUZESCU, muzician bine cunoscut din emisiunile de profil ale Televiziunii Române)*. Pînă la un moment dat, cei doi lucrează ca fraţii siamezi („Împreună am ascultat o mulţime de discuri şi benzi cu creaţii de Granados, Albeniz, De Falla şi muzici populare, ca să selectăm fragmentele adecvate, potrivit scenariului... Ne-am deplasat şi în împrejurimile Barcelonei, ca să vizionăm spectacole de dansuri populare prezentate de amatori şi profesionişti..." H. L.) ; apoi s-au separat („În Estudios Carbonell SA, Paul dirijînd nopţi în şir imprimări, fonotecări, mixaj... cu concursul extrem de binevoitor nu numai al tehnicienilor, ci şi al celebrului Placido Domingo care a imprimat imnul «Mundial»-ului... Eu, la stadion, în repetiţii pe grupuri şi cu marele ansamblu —5600 de participanţi, dintre care 3195 elevi ai colegiilor din Barcelona... O zi şi cu «famosos» ai fotbalului — Bekenbauer, Julinho, Boby Charlton şi alţii de calibrul lor, invitaţi de onoare ai Comitetului spaniol de organizare a CM. Atmosferă toridă... dar disponibilitate generală extraordinară" H.L.) ; iarăşi s-au reunit („Paul ocupat cu reglarea audiţiei benzii sonore a spectacolului prin difuzoarele amplasate în incinta stadionului ; eu ,cu sincronizarea evoluţiilor de pe gazon cu muzica. O amabilitate, o disciplină şi un entuziasm cum rar întîlneşti H. L.). 13 iunie ora (locală) 19, pe stadionul «Camp Nou». 55 de minute de grandios spectacol, fluent, perfect sincronizat („Comunicam permanent prin radiotranzistor cu «los monitores» -responsabilii de coloane, profesori de educaţie fizică " H. L.), cu momente impresionante («Sardana»-o uriaşă horă catalană simbolizînd înfrăţirea tuturor provinciilor Spaniei... Porumbelul lui Picasso configurat pe gazon din trupuri omeneşti şi un porumbel zburînd din mingea deschisă de un copil — exprimînd voinţa de pace a popoarelor lumii întregi... Puzderia de balonaşe multicolore înălţîndu-se în infinitul cerului senin..." H. L.). Aplauze delirante în tribunele înţesate şi ovaţii la ieşirea artelor ca să cedeze gazonul pen-

LA VANGUARDIA

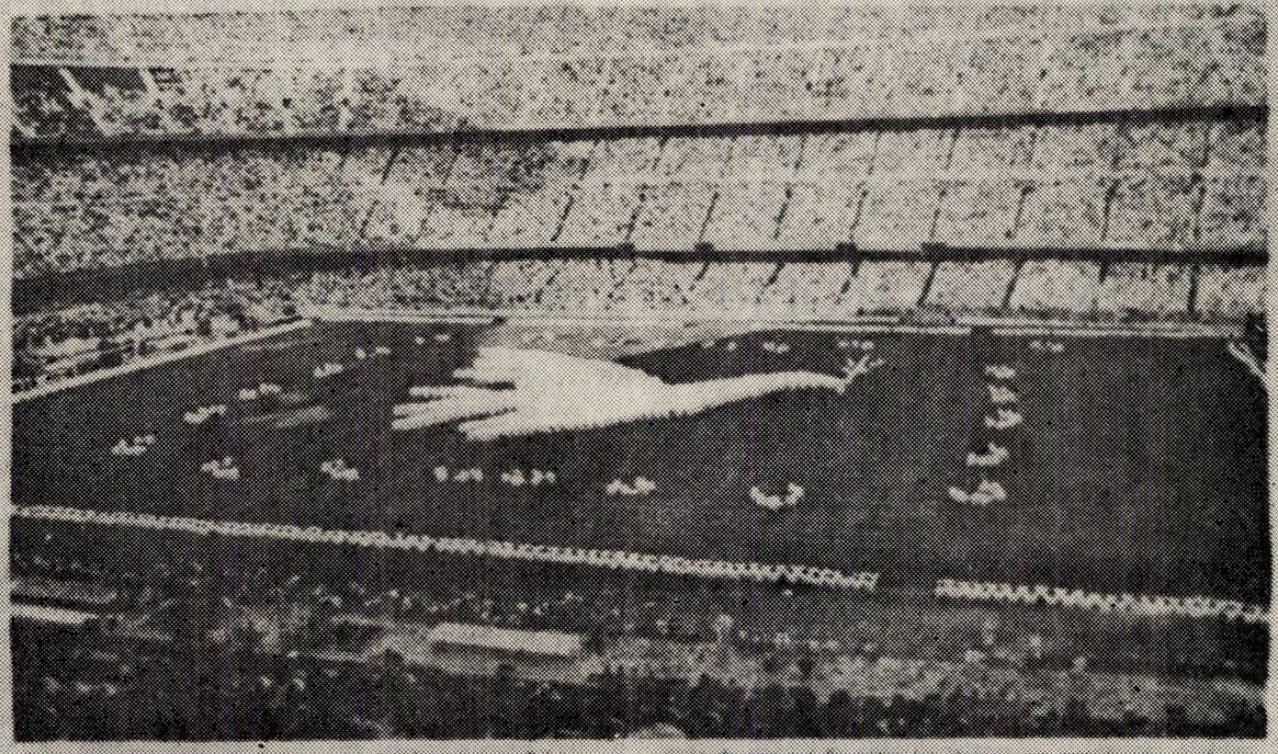
BARCELONA-1
Lunes, 14 de junio de 1982
Número 38 083

FUNDADA EN 1881
POR DON CARLOS Y DON BARTOLOMÉ GODÓ

Redacción y Admón. PLAYO 28
Teléfono 301 94 94
Precio de este ejemplar 35 ptas.

Apertura del Mundial-82

En Barcelona, bajo el símbolo de la paz



En el curso de los actos preliminares del partido Argentina-Bélgica, con el cual se inauguró el Mundial-82, se celebraron ayer en el Camp Nou una serie de actuaciones folklóricas y evoluciones de conjunto, de las que recogemos, en la foto de arriba, la imagen de la paloma de Picasso, signo de paz que formaron los jóvenes que participaron en el acto. Abajo, el rey don Juan Carlos, declarando abierto el Campeonato.

(Fotos: Pérez de Rozas)

tru marea întrecere cu balonul rotund. Epilog 1 : a doua zi, fotografii enorme şi titluri uriaşe pe prima pagină a publicaţiilor („În Barcelona, sub simbolul păcii ; O zi de neuitat la Camp Nou" — LA VANGUARDIA/„Ce minune ! Inaugurarea-primul gol al Spaniei" —DICEN/ „Strălucită inaugurare a Mundialului, cu deruta campionului„ —EL NOTICIERO/ „O minune !" —SPORT). Epilog 2 (15 iunie) în aerogara Barcelona, la plecarea celor doi artişti români : „Pe muzica spectacolului de la «Camp Nou» — evocă încă emoţionat Hero Lupescu — organizatorii îmbrăcaţi în treninguri albe, cu Victor Sagi purtînd un drapel românesc, au dansat o «Sardana» şi un «Sarpientes» în jurul nostru... Fotografii, îmbrăţişări, mare emoţie... Ne-au petrecut pînă la avion fluturînd batiste care alcătuiau tricolorul nostru".

Augustin SANDU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

UNE NOBLE VOCATION

Nicolae Călinoiu

Fidèle à l'esprit du programme idéologique du Parti, des encouragements et des recommandations du Président Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du P.C.R., la création musicale roumaine a, sans aucun doute, acquis un aspect plus riche tant sous le rapport du contenu que sous celui des moyens expressifs. Des compositeurs, dont le style témoigne de penchants fort différents de ce point de vue, consacrent leurs efforts créateurs à la réalisation d'ouvrages où puissent s'exprimer les traits spirituels du peuple roumain, sa vieille tradition culturelle, son amour de la patrie et son humanisme socialiste. C'est ainsi que des représentants des jeunes générations rejoignent dans ces efforts les rangs de ceux du tiers âge et de ceux qui viennent d'atteindre la maturité. Les caractères spirituels de l'homme nouveau, l'élan avec lequel tous les Roumains participent à la création de la société socialiste multilatéralement développée, la vigueur, l'optimisme et la générosité des sentiments constituent les traits manifestes de nombreux ouvrages réalisés au cours des dernières années. On peut affirmer que les efforts des meilleurs compositeurs reposent sur la ferme idée que c'est dans le contenu de la nouvelle vie socialiste, dans la tradition de la musique nationale, dans la richesse du folklore laquelle surprend tous les mélomanes et spécialistes du monde, dans l'histoire du pays que réside la principale source de l'originalité, caractère qui constitue la voie la plus sûre et la plus durable pour obtenir la consécration nationale et universelle.

Cela étant, de notables réalisations de la culture et de l'art socialistes ont été l'objet des débats du récent Congrès de l'Education politique et de la Culture socialiste.

Dans son exposé au Plénum du C.C. du P.C.R. des 1—2 juin a.c., de même que dans l'allocution prononcée à la clôture des travaux du dit Congrès, le Président Nicolae Ceaușescu soulignait précisément que la source fondamentale de l'art de notre peuple réside dans la vie, la création, les réalisations et les aspirations de celui-ci sur la voie de la construction de la société socialiste et communiste.

Grâce aux conditions qui lui ont été créées, la musique roumaine a pu s'enrichir de nombreux ouvrages de valeur dans les différents genres de l'art sonore, depuis la musique chorale et légère au genre symphonique, à l'opéra et à l'opérette ; des ouvrages, également, de grande ampleur dans le genre vocal-symphonique ou dans la musique de chambre. Toujours est-il que toutes ces oeuvres expriment de manière convaincante et nuancée l'univers humain de l'époque contemporaine et soulignent *la vocation militante de cette belle littérature*. Parce qu'aussi bien ne faut-il pas oublier une vérité première et élémentaire : l'art se fait pour le public. C'est *à lui* qu'est dédié l'effort du compositeur, c'est *sa* réaction qu'il faut envisager sur tout le parcours du noble et difficultueux acte de création. L'adhésion du public à l'oeuvre d'art est directement proportionnelle du mode dans lequel l'auteur s'est soucié — et dans la mesure où il a réussi — de traduire dans son oeuvre, avec conviction, les aspirations et les préoccupations de tous ceux auxquels il a tenu à s'adresser, pour tout dire leur univers complexe. Les masses ont besoin d'un nombre accru d'oeuvres de valeur qui, au travers de formes artistiques supérieures, expriment de significatifs aspects s'inspirant de la lutte et de l'activité du Parti, de l'histoire nationale, de la problématique de l'actualité socialiste roumaine. Mais là encore une précision s'impose : en parlant de création artistique au

message militant, nous ne pensons sans doute pas à la limiter aux seuls ouvrages dont le titre ou le programme sont déclarés avec évidence, mais — bien au contraire — nous entendons par là toutes les oeuvres, quel que soit le genre, dans la musique desquelles l'on peut reconnaître clairement la spiritualité roumaine, le rythme de l'existence roumaine contemporaine, ainsi que des sentiments et des idées reliées aux préoccupations actuelles des masses travailleuses du pays.

Etant un art disposant d'une profonde force d'influence, la musique est appelée à remplir une importante fonction sociale. L'histoire de l'humanité prouve que de tout temps la musique a constitué un moyen particulièrement important d'influencer les masses, dû précisément à son caractère spécifique. Ce n'est pas le lieu et, du reste, telle n'est pas mon intention de rappeler ici — ne fût-ce que par une sommaire incursion rétrospective — combien présente et bienfaisante fut la musique dans la vie des Roumains, aux heures de combat pour la libération nationale et sociale de même qu'aux heures de gloire lorsque s'accomplirent leurs idéaux progressistes, leurs aspirations à une vie matérielle et spirituelle évoluée.

Avec sa faculté d'émouvoir et de transmettre dans un langage universel, idées, sentiments et messages d'une facture supérieure dans l'esprit de l'humanisme propre aux sociétés socialistes, la musique est investie parmi les arts, d'une mission éducative spécialement importante. Sa force de pénétration et de conviction est extrêmement grande et d'une efficacité durable. Elle est donc appelée aux côtés des autres arts et des lettres à contribuer à l'éducation des masses, à leur assouplissement spirituel et surtout à la formation et développement de la conscience socialiste. La position et le rôle de la musique — et en général de l'art — dans le processus d'éducation multilatérale des masses, de formation et développement de la conscience socialiste, ont été clairement définis dans les documents du P.C.R. ainsi que dans les discours prononcés par le secrétaire général du Parti, le président Nicolae Ceaușescu. C'est ainsi que dans son exposé au Plénum du C.C. du P.C.R. les 1—2 juin a.c., le secrétaire général soulignait avec fermeté : „Nous avons besoin de poésie, de musique, d'oeuvres d'art plastique aptes à rendre les réalités, la vie, aptes à immortaliser le travail et la création héroïque de notre peuple".

Voici, par conséquent, nettement définies les coordonnées idéologiques de la création musicale et, avant tout, la mission des compositeurs de réaliser des chefs-d'oeuvre au caractère d'engagement, de saisir dans une page de musique durable l'histoire d'hier et d'aujourd'hui de la patrie, la vie, les sentiments et les idéaux du peuple roumain.

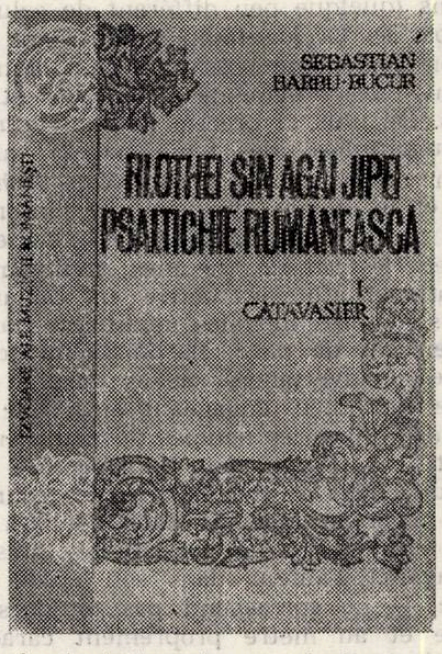
„Psaltichia Rumănească" de Philothée Fils de l'Aga Jipa

Conservé à la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sous la cote *Ms. roum. 61,* le manuscrit intitulé *Psaltichia rumănească* (Musique psaltique roumaine) — oeuvre de l'hiéromoine Philothée, fils *(sin)* de l'aga Jipa et psalte de la Métropole de Oungro-Valachie — représente un des plus importants monuments de la musique roumaine ancienne étant *le premier manuscrit de musique byzantine entièrement écrit en roumain* de la main de l'auteur qui l'a daté de l'année 1713, soit en ce temps de grande efflorescence culturelle que fut pour la Valachie le règne de Constantin Brâncoveanu et de son métropolite Antim Ivireanul. Ainsi que l'auteur l'indique à la page de titre de son manuscrit (f.4), celui-ci renferme : le Catavassaire, le Liturgique, la Propédie, l'Anastasimataire, le Stichéraire et le Penticostaire, c'est-à-dire les livres de chants les plus importants des offices divins de l'année, au cours de l'Octoèche, du Triode et du temps de la Pentecôte. Un volume impressionnant où se trouvent groupés plus de mille chants dont 957 sont écrits dans l'ancienne notation néobyzantine alors que 226 sont reproduits rien que sous forme de texte littéraire pouvant donc être chantés par les psaltes de différentes manières connues dans la pratique du lutrin.

Si jusqu'en 1713 les manuscrits de musique byzantine de Roumanie renferment des chants religieux dont les textes sont écrits en grec (c'est du moins le cas de la plupart des manuscrits) et en slavon (totalisant un nombre entrêmement réduit de pages manuscrites) — ces deux langues étant à l'époque les deux seules à être considérées langues officielles du culte —, en 1713 par contre, la situation change, la langue roumaine devenant la langue cultuelle (par conséquent aussi dans le chant rituel). Le manuscrit de Philothée, intitulé suggestivement *Psaltichia rumănească* (Musique psaltique *roumaine*), vient rendre témoignage du changement intervenu, tous les chants qu'il renferme étant accompagnés de „paroles roumaines" afin que „ce qui se chante à l'Eglise soit non seulement chanté mais aussi compris par les fidèles chrétiens" (c'est l'auteur lui-même qui l'énonce clairement dans sa Préface). C'est donc en cela que réside la grande importance de ce manuscrit dans la civilisation roumaine — le fait qu'il marque, documentairement, le moment de l'introduction de la langue roumaine dans le chant d'Englise (y compris dans les livres de lutrin) et, par cela même, les premières manifestations de prosodie musicale roumaine, du

chant rythmé, de l'adaptation du texte à la musique et de la musique à la structure prosodique du texte littéraire. Dès lors, tous les chants du manuscrit en question, sur des textes *roumains* écrits en caractères cyrilliques, représentent un choix établi par l'hiéromoine Philothée sur le vaste répertoire musical byzantin qui, pendant plus de cinq siècles, avait circulé dans les Pays Roumains en de nombreux manuscrits ; ces textes, Philothée ne les a pas seulement traduits, mais aussi les a adaptés aux exigences du chant byzantin.

Afin de bien comprendre la structure de cette musique, ses origines, la manière dont elle a été pratiquée pendant des siècles dans l'office divin de la Roumanie d'autrefois, ses caractères et ses modalités de diffusion dans et par les centres monastiques les plus importants, dans et par les écoles etc., il est nécessaire de se pencher sur tous les manuscrits conservés sur le territoire du pays, les étu-



dier à fond et tirer des conclusions en conséquence.

Par leur contenu et leur circulation, les manuscrits musicaux byzantins de Roumanie constituent le témoignage le plus précieux d'un long passé de civilisation roumaine. Une multitude d'aspects trouvent une expression concrète dans ces manuscrits — historiques, linguistiques et, sans doute, musicaux ; ce n'est, d'ailleurs, que la grande difficulté de déchiffrer la musique de ces vieux documents qui a découragé jusqu'à présent les chercheurs, en dressant un sérieux obstacle devant leur zèle à découvrir le trésor d'une problématique aussi diverse et intéressante cachée dans leurs feuillets. Cependant, ce précieux legs de l'ancienne culture roumaine n'attend que d'être dépouillé et mis à la disposition de tous ceux qui voudraient l'approfondir. Aussi, pour répondre à l'impératif de la mise en valeur du patrimoine de civilisation musicale byzantine de Roumanie, les Editions Musicales se sont proposé de publier la *Psaltichia rumănească* de Philothée — en fac-similé et transcription — en quatre volumes, dans la série déjà riche des „Sources de la musique roumaine". Le premier volume — la Catavassaire *(Catavasierul)* — a paru en 1981, en fin d'année, par les soins de son éditeur, Sebastian Barbu-Bucur, qui signe la préface, la note de l'édition et une étude introductive complexe, avec une valeur informative remarquable, et qui assure également la transcription et l'annotation des textes *. Le Catavassaire renferme — comme son non l'indique — les chants d'église célébrant la descente du Sauveur aux Limbes (en grec : *catavassiai*).

Après sa brève préface (traduite en anglais par Constantin Stihi-Boos) et sa note sur l'édition où il présente la structure du volume, Sebastian Barbu-Bucur commence son étude introductive avec la généalogie de l'hiéromoine Philothée. Sur la foi de nombreux documents, il ressort que celui-ci était le fils *(sin)* d'un grand dignitaire de l'Etat valaque (d'origine noble, voire princière), le dénommé Jipa, de Mîrsa (une localité du dép. d'Ilfov), mieux connu sous le nom de Aga Jipa („aga" étant le titre de sa dignité dans l'appareil de l'Etat) et de Anca, la fille du logothète de Drăghinești (auj. la commune Gratia du dép. de Teleorman). Une origine semblable explique une situation matérielle particulièrement bonne lui ayant donné la possibilité de s'assurer, sur les bases d'une éducation solide — une culture philologique, théologique et musicale peu commune, obtenue dans le pays mais aussi au Mont Athos. D'ailleurs, l'auteur nous l'apprend par la suite, ce Philothée sin aga Jipa est le même que celui s'intitulant Philothée *Sfetagoreţul* (alias „du Saint Mont"), le traducteur (du grec en roumain) des ouvrages imprimés sur les presses du couvent de Snagov, près Bucarest, en 1700, soit : *Învăţături creştineşti* (Enseignements de la foi chrétienne) et *Floarea darurilor* (La Fleur des Vertus) ; le même également que ce Philothée l'hiéromoine *„ot Mitropolie"* („de la Métropole") qui a traduit et imprimé le premier *Catavasier* (Catavassaire) d'expression roumaine en 1714 à Tîrgovişte ; et, cela va de soi, celui-là même qui *a écrit en roumain,* de sa main, le livre de *Psaltichie rumănească,* daté 1713, l'ouvrage particulièrement significatif pour la culture roumaine qui fait l'objet de l'étude de Sebastian Barbu-Bucur et de notre compte rendu.

Au troisième chapitre, l'auteur s'arrête longuement sur l'oeuvre littéraire de l'hiéro-

* Sebastan Barbu-Bucur — *Filothei sin Agăi Jipei, „Psaltichie rumânească", vol. I : Catavasier,* Bucureşti, Editura muzicală, 1981 (516 p.), în seria „Izvoare ale muzicii româneşti".

moine Philothée en soulignant, au terme de son analyse, que les trois livres traduits par le lettré roumain reflètent de manière éloquente „la forme la plus soignée de la langue littéraire roumaine de la fin du XVIIe siècle". Des exemples de traduction comparée de certains textes viennent appuyer l'affirmation ci-dessus. Puis, l'auteur s'occupe de la *„roumanisation"* des chants psaltiques, comme d'une contribution inestimable de la part de Philothée (pour des raisons de correspondance linguistique et musicale entre les langues des textes de base et la langue roumaine des textes traduits) et, finalement, après une courte incursion dans l'histoire de la culture roumaine, s'arrête au mémorable moment d'essor culturel et artistique que fut *l'époque brancovan*.

Le cinquième chapitre est consacré à la contribution d'ordre musicale de Philothée, disons de son oeuvre musicale : l'auteur présente ses préoccupations antérieures, le lieu, la date et la description du manuscrit en question, le caractère de la musique et de la notation, les sources, le contenu liturgique, les auteurs des chants que le manuscrit renferme etc. Soucieux de ne rien exagérer et surtout de ne pas s'aventurer sur un terrain peu sûr parce que noncontrôlable, Barbu-Bucur précise qu'il ne saurait attribuer à Philothée comme *créateur* de chants religieux un nombre plus grand que celui qu'il a effectivement signé *en tant que tel* — soit 28 tropes qui constituent le Canon du Dimanche des Rameaux et une Prière à la louange du prince du pays, Constantin Brâncoveanu. Il engage ainsi une véritable polémique avec tous ceux qui ont fait mention d'une oeuvre musicale beaucoup plus vaste.

Particuliérement intéressants nous semblent les sous-chapitres concernant les textes littéraires utilisés par Philothée pour établir son choix, c'est-à-dire pour rédiger son Livre de musique psaltique roumaine, et parmi ceux-là notamment ceux qui expriment le procès de „roumanisation" des chants. L'analyse qu'il en fait ne l'empêche pas de relever certaines maladresses de Philothée quant au rapport texte-mélodie, dont il explique les unes par la syntaxe impropre — spécifique de ces débuts de prosodie musicale —, ces maladresses étant surtout décelables dans les chants hirmologiques et stichéraires où le chant syllabique, sans mélismes, ne supporte pas d'écarts du mètre proprement roumain.

Des 261 pages que le manuscrit contient au total, ce premier volume de l'ouvrage prévu à compter 4 tomes ne publie que 67 pages avec fac-similé et transcription, à savoir les chants du *Catavasier*, de l'*Utrenier* (chants de l'office des premières heures du jour), du *Liturghier* (chants de la messe), les *Priceasne* (chants des jours de fête majeure de l'Eglise) et l'ainsi-nommé *Paraclisul Născătoarei* („Le Paraekkléïsion de la Sainte Mère de Dieu") contenant rien que les textes littéraires. Barbu-Bucur assure lui-même la transcription de tous les chants donnés en fac-similé (lequel, soit dit en passant, aurait dû faire preuve de plus de soin du point de vue technotypographique), ainsi que la translittération des textes littéraires de l'alphabet cyrillique dans l'alphabet latin. Etant un solide connaisseur de la sémiographie néobyzantine qu'il manie avec désinvolture, l'auteur fait ici oeuvre de maître. En ce qui est de l'utilité de ces transcriptions, besoin n'est plus d'y apporter des arguments car on se rend facilement compte qu'elles vont faciliter et diversifier la recherche et l'interprétation de cette musique dans l'avenir, après que pendant des siècles elle s'est conservée, non déchiffrée, dans l'intimité secrète d'une sémiographie difficilement décelable. Le système de Sebastian Barbu-Bucur est celui que les byzantinologues roumains emploient pour leurs transcriptions (quelque peu différent de celui pratiqué par les Occidentaux), notant dans le détail non seulement l'ossature des intonations mais aussi les ornements mélodiques et rythmiques. De plus, il précise les *martyriaï* (signes neumatiques de „témoignage") afin de pouvoir en permanence contrôler *l'échos* (le mode) et le moment respectif de l'intonation. Enfin, ne sont négligés ni les neumes qui indiquent les *phtorà* (neumes indiquant les modulations) afin de mettre en valeur certaines structures modales modifiées. Dans ses notes en bas de page, Barbu-Bucur corrige certaines inadvertances saisies dans la notation de Philothée, engageant ainsi une sorte de dialogue avec les neumes du manuscrit qui ne justifient pas, parfois, la structure mélodique du chant en cause, structure connue et étudiée comparativement dans d'autres sources de circulation. La prosodie — ainsi que nous avertit l'auteur dans son étude introductive — ne correspond pas toujours à la syntaxe et au mètre proprement caractéristiques de la langue roumaine. Pour tout dire, le respect de Barbu-Bucur pour l'original signé par l'hiéromoine Philothée est tel que, chaque fois qu'il intervient avec des ajouts ou des éliminations de signes neumatiques, il le dit avec une irréprochable franchise dans ses notes en bas de page.

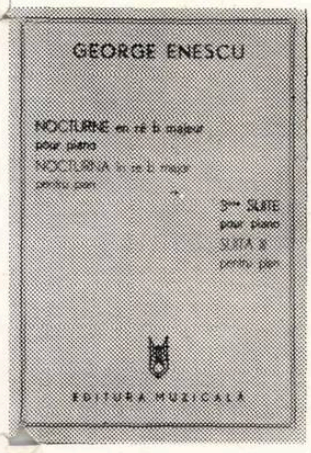
Dans les „Annexes" du volume, l'auteur présente 17 documents anciens — translittérés également — sur lesquels il appuie les points de vue exposés dans l'étude introductive quant à l'origine et au lieu de naissance de Philothée. Quelques index de grande utilité — analytique, alphabétique, d'auteurs, de chants et de numérotage des fascicules — organisent la matière du volume tout entier, une matière, nous le répétons, si intéressante, si variée, si utile à la recherche de la culture médiévale roumaine. Une Bibliographie com-

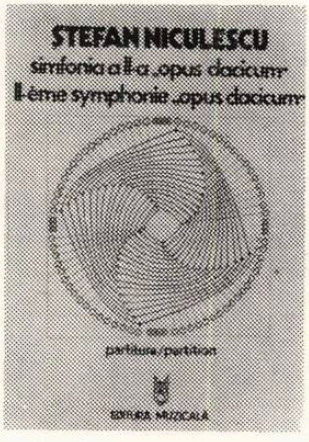
prenant à peu près tout ce qui s'est écrit jusqu'à présent en ce domaine si strictement spécialisé clôt le volume. Enfin, il convient de ne pas passer sous silence le fait qu'il renferme, reproduites en couleurs, quatre pages du manuscrit parmi lesquelles la page de titre (f. 4-r), ainsi qu'un très réussi portrait de Constantin Brâncoveanu (f. 4-o), en médaillon, entouré d'un beau cadre orné de motifs floraux.

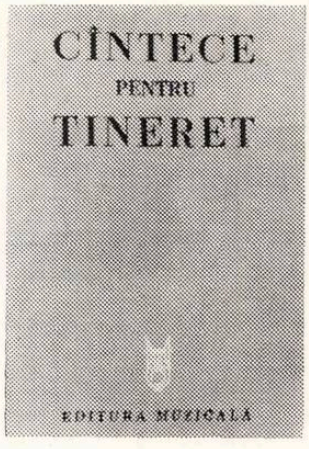
Dû à la passion de Sebastian Barbu-Bucur qui s'est penché sur cette oeuvre de la civilisation roumaine ancienne pendant plus de 15 ans, l'hiéromoine Philothée, fils de l'aga Jipa, peut aujourd'hui être placé au rang des plus illustres devanciers de la musique roumaine, car — par son activité multilatérale dans le domaine des arts — celle ci s'est affirmée avec témérité à une époque et dans un contexte culturel pas toujours des plus propices. Le chant religieux d'expression roumaine s'était peut-être imposé dès le XVIIe siècle, mais non pas dans l'envergure que lui imprima Philothée par son manuscrit. En dépit de cette qualité notable, le modèle byzantin demeurera vivant dans le style des chants, dans la forme, notation, structure modale etc., l'hiéromoine, comme ses aînés du reste, n'ayant pas encore l'audace (voire même le désir) de sortir du moule traditionnel, consacré par l'Eglise de Constantinople et perpétué le long des âges dans tout le monde orthodoxe. Cela explique pourquoi le manuscrit de Musique psaltique roumaine de Philothée s'est inscrit dans la même voie, dans *les limites de la même tradition,* représentant pendant plus d'un siècle le plus précieux modèle de chant religieux pour tous les psaltes et copistes de manuscrits des Pays Roumains.

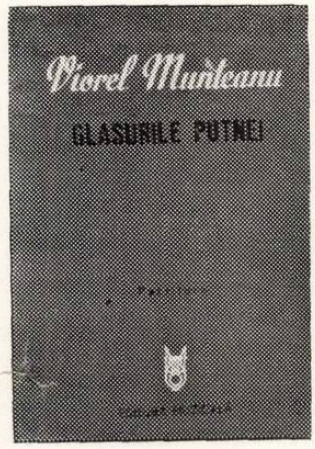
Esprit hautement cultivé, Philothée demeure une figure lumineuse de l'époque brancovan, de la renaissance de l'art et de la culture roumaine. Et, éloge soit fait à Sebastian Barbu-Bucur, le volume paru en 1981 aux Editions Musicales — premier de la série des quatre projetés — est un excellent plaidoyer, chaleureux de surcroît, pour se dévouer à la connaissance et à l'étude approfondie des monuments de la spiritualité roumaine, tout en faisant prevue du plus grand respect du document et de ses significations intrinsèques. C'est grâce à l'effort de Sebastian Barbu-Bucur, appuyé par la qualité de travail des Editions Musicales, que l'oeuvre de l'hiéromoine Philothée *sin* aga Jipa est enfin devenue un instrument de recherche accessible aux musiciens, historiens, linguistes, critiques d'art ainsi qu'à tout lecteur désireure de s'instruire sur les innombrables aspects du passé artistique et culturel de la Roumanie.

Titus MOISESCU









BIBLIOTECA „ASTRA"
I.B.T.U

MUZICA — Nr. 8, 48 p. București, — august 1982

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația cd. 2428

42.446

Preț lei 15

MUZICA

SEPTEMBRIE 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

THEODOR GRIGORIU
În apărarea omenirii și a zestrei sale materiale și spirituale 1

VASILE DONOSE
Gîndirea revoluționară a P.C.R., fundament estetic al creației noastre muzicale . . 3

CERCETARE MUZICALĂ

ZENO VANCEA
Despre disonanță 7

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

AUGUSTIN SANDU
Dirijorul Mihai Brediceanu 11

DE PESTE HOTARE

MICHAEL BLAKE WATKINS
Scurtă prezentare a muzicii britanice din sec. XX 12

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Petre Codreanu, Francisc Laszlo, Ovidiu Giulvezan, Liviu Dănceanu, Costin Cazaban, Viorel Crețu, Edgar Elian, Cristina Sîrbu, Dan Buciu, Valentin Petculescu, Fred Popovici, Gabriel Tomescu, George Sbîrcea și Corina Jiva 16

RECENZII

CONSTANTIN ZAMFIR
Psihologia folclorului muzical de Gizela Suliteanu 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ANTON DOGARU
Interprètes — Compositeurs : MARIN CONSTANTIN, MIRCEA BASARAB, AURELIAN OCTAV POPA 37

SOMMAIRE

THEODOR GRIGORIU
Pour la défense de l'hummanité et de son trésor matériel et spirituel 1

VASILE DONOSE
La pensée révolutionnaire du P.C.R., fondement esthétique de notre création musicales 3

RECHERCHE MUSICALE

ZENO VANCEA
Sur la dissonnance 7

PRESENCES ROUMAINES

AUGUSTIN SANDU
Le chef d'orchestre Mihai Brediceanu . . 11

DE L'ETRANGER

MICHAEL BLAKE WATKINS
Sur la musique britanique du XX-ème siècle 12

LA VIE MUSICALE

Signataires : Petre Codreanu, Francisc László, Ovidiu Giulvezan, Liviu Dănceanu, Costin Cazaban, Viorel Crețu, Edgar Elian, Cristina Sîrbu, Dan Buciu, Valentin Petculescu, Fred Popovici, Gabriel Tomescu, George Sbîrcea, Corina Jiva 16

COMPTES-RENDUS

CONSTANTIN ZAMFIR
La psychologie du folklore musical par Ghizela Suliteanu 35

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

ANTON DOGARU
Interprètes-compositeurs : MARIN CONSTANTIN, MIRCEA BASARAB, AURELIAN OCTAV POPA 37

BIBLIOTECA „ASTRA
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 9 (400) SEPTEMBRIE 1982

În apărarea omenirii și a zestrei sale materiale și spirituale

Theodor GRIGORIU

Tinerele generații de astăzi cunosc ceva despre război din cărți sau din mărturiile pline de suferințe ale părinților lor ; din documentele filmate ei văd ruinele în flăcări ale orașelor și pot auzi glasul tragic al șrapnelelor și tunurilor.

Noi, cei care am trăit fiecare clipă a groaznicei conflagrații, avem toate aceste imagini pe retină ; ele sînt stigmat și cu neputință de a fi șterse. Au trecut de atunci patru decenii și, încet-încet, ideea despre război s-a schimbat : tunurile au devenit jucării demodate, tancurile niște monștri zgomotoși de oțel, avioanele de neînțeles cu formele și vitezele lor supersonice.

Cînd ne gîndim la un război atomic, ne apare în ochi ciuperca de la Hiroșima, înaltă de 50 km și cu o calotă de 30 km, fără să realizăm că între timp și ea s-a demodat, fiindcă pe teritoriul Europei se află în prezent un potențial exploziv, de 3.000.000 de ori mai mare decît bomba de la Hiroșima. Deci 3.000.000 de ciuperci gigantice sfîșiind eternitatea splendidului ajur al cerului european, cîntat de poeți și zugrăvit de pictori ; iar la picioarele lor, aneantizat, tot ce a făurit mai elevat omul, de-a lungul unor strădanii milenare.

Cifrele, care au fost inventate de oameni pentru a le ușura munca pașnică, ne transmit astăzi cotele absurdului : 3.000.000 de bombe, zeci de mii de rachete de toate mărimile și razele de acțiune, 150.000 de morți pentru fiecare locuitor al planetei ; iar dansul macabru al acestor sinistre vești continuă...

Și pentru cei tineri, dar și pentru noi, ideea de a muri de 150.000 de ori scapă înțelegerii noastre. Tot ce pun la cale capetele războinice scapă înțelegerii. Moartea a devenit o problemă prea abstractă, dincolo de orice rațiune și de aceea mulți comentatori din lume văd aici motivul unei curioase resemnări a multor oameni, care nu înțeleg, nu cred, ori consideră că nu mai e nimic de făcut în fața unui dezastru planetar. Omenirea se trezește acum, în ceasul din urmă, dar s-o recunoaștem deschis, planurile ucigașe trebuiau oprite de mult.

Să mă întorc însă înapoi, cerînd și îngăduința să evoc cîteva momente de autobiografie muzicală.

Am ieșit cu toți din cel de-al doilea război mondial cu sufletele epuizate ; dădusem un imens tribut de sînge și de pierderi materiale ; priveam totuși cu speranță viitorul. Mai tîrziu, vindecînd rănile noastre, am început să ieșim spre frumoasa și legendara Europă, și alte groaznice distrugeri te întîmpinau la fiecare pas. Morții păreau a fi cei mai resemnați, ei se transformaseră într-o cifră de bilanț ; tragic, e drept, dar o cifră... Lumea toată dorea să trăiască, coșmarul ruinelor se îndepărta încă greu : în ele se aflau încă bombe neexplodate.

Ajungînd, într-un sfîrșit de iarnă, la Dresda, am pornit hai-hui să regăsesc faimoasa operă, unde Richard Wagner, își dirijase în tinerețe premierele cîtorva din operele sale : *Olandezul zburător, Tannhäuser*. E cunoscut că Dresda, așa numita „Florența nordului" fusese distrusă într-o noapte de o furie aviatică, încît era greu de găsit ce căutam ; nici chiar răzleții localnici nu te puteau îndruma. Într-un tîrziu, am descoperit o pancartă care îi indica locul, dar în perimetrul înconjurat cu pietre se afla un deal de moloz. Am rămas îngrozit și aș fi dorit să

mă angajez voluntar, ca să fie evacuat molozul. Pentru a găsi ce ? Geniul lui Wagner nu se afla acolo, el era pretutindeni, dar pornise de aici și acum aveam impresia că îi pierdusem urma. Dealul de moloz era neînsufleţit, vocile cîntăreţilor, acordurile orchestrei amuţiseră și doar un vînt subţire și rece șuera în jur. Am plecat cutremurat și mi-am propus să scriu cîndva o lucrare, cum facem noi adesea cînd sîntem zguduiţi de o mare emoţie.

Nici un creator nu-și realizează planurile integral ; ducerea la capăt a unor proiecte doar viaţa o face imperativă și în felul acesta am scris oratoriul *Canti per Europa*. Nu doresc să vorbesc despre această lucrare cu caracter antirăzboinic. Oricît de orgolioși am fi și oricît ne-am iubi propriile lucrări (de fapt niște copii spirituali), am spus cu prilejul unei audiţii publice, că aș dori ca lucrarea mea să fie dată uitării, să-și piardă orice sens, dar să fie pace pe pămînt. Mulţi ar putea vedea aici un superorgoliu, dar sentimentul e mai degrabă simplu, copilăresc. Sau poate legat de ideea că o lucrare de artă este neputincioasă, în faţa planurilor războinice ale omului.

Pericolul a căpătat însă în prezent dimensiuni planetare și conștiinţele au început să se trezească pretutindeni. Un om, o lucrare de artă, nu pot însemna, firește, nimic, sau aproape nimic, dar suma conștiinţelor lucide se pot constitui într-un puternic unison, pentru a spune NU ! cursei absurde a înarmărilor.

Totdeauna am considerat că suma gesturilor aparent utopice, poate învinge absurditatea ! După modelul picăturii de apă ce pare utopică în lupta ei cu piatra și totuși o străpunge.

* * *

În nu știu ce roman ştiinţifico-fantastic, citeam deunăzi că omul ar fi pentru cosmos un fel de virus distrugător, așa cum sînt pentru organismele vii, virușii obișnuiţi. Enzima distrugătoare a „virusului — om“ — spunea autorul aceluiași roman — ar fi produsul creerului, gîndirea. Demonstraţia se sprijinea pe faptul că, de-a lungul istoriei sale, majoritatea acţiunilor omului sînt negative. Mai mult, se arată că acolo unde apare omul, apele devin poluate, fauna și flora sînt distruse, munţii sfărîmaţi, spiritele devin neliniștite.

Ieșind în cosmos — spunea tot el — omul n-are nici un fel de gînd de a duce acolo flori (ca Omuleţul de Gopo !), ci dorește să-l prefacă în ţăndări, să-l facă să explodeze. „Virusul-om“ e dușmanul universului, așa cum virușii sînt dușmanii organismelor vii, cu aceeași lipsă de logică și scop, fiindcă mor odată cu victimele lor.

Dacă în această supoziţie fantasmagorică putem identifica și unele triste adevăruri, nu e mai puţin adevărat că o istorie întîmplătoare — la discreţia unor iresponsabili — poate duce pe om spre un destin asemănător.

Din convulsiile istoriei, omul s-a trezit însă și e hotărît să-și ia soarta în propriile mîini. Încă ameninţat și împiedicat de forţe care vor să-l ţină în lanţurile asupririi și ale tenebrelor, omul știe astăzi că pacea universală se poate realiza. Mai devreme sau mai tîrziu, visul marilor umaniști va fi o realitate pe planeta TERRA ; o concepţie ştiinţifică despre viaţă și lume duce în acest punct.

Absurda cursă a înarmărilor, căreia ne opunem astăzi atît de hotărîţi, e, din nefericire, încă o dovadă a acestei istorii întîmplătoare, a faptului că oamenii nu stăpînesc propria lor istorie.

Ţara noastră, prin glasul președintelui Nicolae Ceaușescu, focalizează în același punct luminos vocaţia noastră de popor pașnic, cu aceea a rolului noii orînduiri socialiste, așa cum au văzut-o clasicii marxismului. Cum bine spunea secretarul general al partidului, treburile merg uneori greu nu din cauza ideilor și normelor socialismului, ci din pricină că ele nu sînt respectate.

Momentul acesta e covîrșitor, prin răspunderile morale pe care le implică și care — o parte din ele — stau pe umerii tuturor intelectualilor lucizi și cinstiţi din întreaga lume, ca și ai intelectualităţii române.

Prin limbajul universal al artelor să închinăm un imn Păcii și conlucrării între popoare, iar creatorii noștri să fie mereu în avangarda acestei nobile lupte !

Vom fi astfel la înălţimea timpului prezent, în care viitorul omenirii și al zestrei sale este implicit, ca niciodată, atît de vital și necesar.

La 21 iunie a.c. scriitori, oameni de teatru, muzicieni, cineaști și artiști plastici s-au întîlnit cu muncitorii de pe platforma industrială din Tîrgoviște și cu locuitorii acestui oraș bogat în istorie veche și nouă.

În acest cadru s-a desfășurat simpozionul „Oamenii de cultură și pacea“ la care a participat primul secretar al Comitetului județean de partid Dîmbovița, Florea Ristache, membru al C.C. al P.C.R.

Din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor din R.S.R. au luat cuvîntul muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii și compozitorul Theodor Grigoriu, secretar. Și-au dat concursul corul „Madrigal“ al Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ dirijat de Marin Constantin și soliști ai Operei Române din București.

Gîndirea revoluționară a Partidului Comunist Român, fundament estetic al creației noastre muzicale

Vasile DONOSE

Aprofundarea procesului de înaintare a României pe calea progresului și civilizației și-a aflat o strălucită vigoare în documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie și ale celui de al II-lea Congres al Educației politice și Culturii socialiste din 24—25 iunie curent, documente de natură să configureze, la scara prezentului și viitorului, un program de acțiune revoluționară prin care continuitatea operei afirmată încă în Documentele celui de al IX-lea Congres al Partidului, acum 17 ani, dobîndește noi semnificații în consens cu problematica internă și internațională a etapei actuale.

Expunerea, la Plenara amintită, a Secretarului General al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, reprezintă, în acest sens, un excepțional ghid de orientare teoretică și practică, un adevărat tratat politic și ideologic de concepere a muncii și a vieții în așa fel încît obiectivele elaborate și adoptate la Congresul al XII-lea al P.C.R. să poată fi puse în front deschis și să canalizeze spre împlinire, toate resursele materiale și spirituale ale națiunii. Ideea de continuitate și adîncire a problematicii construirii societății socialiste multilateral dezvoltate și a înaintării României spre comunism, de înnoire a patriei pe noi coordonate și la dimensiunea unei noi calități în toate domeniile de activitate capătă inedite fundamentări istorice, sociale, politice și filozofice. Se degajă, din toate acestea, spiritul nou, creator, profund realist, ca un argument al modului de a concepe și fundamenta propriile noastre trebuințe și aspirații, capacitatea de a ne situa și acționa în contemporaneitate, de a depăși inerente greutăți și a deține, în permanență, perspectiva, imaginea finală pe care o avem despre necesitatea devenirii noastre istorice. În această perspectivă, se arată în documentele plenarei, sporesc factorii intensivi, calitativi ai dezvoltării, crește responsabilitatea politică și socială în consens cu amplificarea rolului partidului ca centru vital al dezvoltării întregii societăți ; noi structuri își reclamă în mod evident însemnătatea și impun mijloace noi de rezolvare eficientă a problemelor și aspectelor construcției sociale și umane, probleme și aspecte a căror logică și a căror coerență, de esență dialectică, obligă la abordarea lor teoretică și practică într-o viziune unitară, sistematică.

Creativitatea, trăsătura distinctivă a poporului nostru și, în același timp, unul dintre mijloacele fundamentale de afirmare a ființei sale etnice, a personalității sale spirituale, politice și morale, domeniu în care se manifestă în modul cel mai plenar și activitatea muzicienilor —, este în măsură să releve, într-o ipostază de calitate, demersul existenței sale spirituale. Vocația muncii și a creației, sprijinindu-se în mod firesc pe vocația păcii și a construcției unei lumi ferită de spectrul autodistrugerii și al neîncrederii, se află într-o deplină corelație. Pace și progres, iată în esența lor termenii acestei corelații, ai unei definiții prin care contemporaneitatea noastră cea mai exactă ne plasează în inima însăși a contemporaneității lumii și dă, la orizont, o rază vie de încredere în ziua de azi, și în ziua de mîine, sinonimă cu însăși rațiunea de a fi. Momentul istoric pe care îl trăim este momentul supremei noastre opțiuni : opțiunea pentru pace, pentru viață, pentru existența noastră durabilă și fertilă, ca ființe gînditoare, creatoare de bunuri materiale și spirituale, ca oameni ai acestei planete. Pacea este în noi, în firea și în cugetul nostru, al tuturor celor ce sînt pătrunși de sublimul înțeles al cuvîntului : Om, în esența însăși a muzicii ca parte de lumină și speranță, de visare și poezie a omenirii.

Sînt multiple sensurile și înțelesurile pe care le desprindem din activitatea partidului, din gîndirea revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu, al cărui exemplu oferă tuturor pilda neliniștii creatoare, a pasiunii și încrederii în virtuțile creative ale oamenilor.

Aprofundînd ideile și tezele documentelor de partid, muzicienii țării noastre înțeleg că, pe măsură ce oamenii își cuceresc viitorul ei își recuceresc și trecutul, un trecut- moștenire, un trecut-identitate al propriei lor existențe și spiritualități, un trecut-definire a rădăcinilor de viață și cultură prin idealuri sau prin ceea ce idealurile au găsit ca mod de a se veșnici : operele de artă. Ei înțeleg că tradiția nu este un depozit de valori unde intrăm din cînd în cînd să scoatem și să folosim idei-obiecte adaptabile la orice ocazie. Ei înțeleg că teza cu privire la unicitatea poporului român, a istoriei

sale bimilenare restituie demersului existenţial al poporului român un adevăr esenţial, prin care el se defineşte complex dar unitar în constelaţia popoarelor lumii. Tradiţia este un dat obiectiv, este seva din care se extrag, perfecţionîndu-se, datele şi elementele definirii noastre de azi. Afirmaţia potrivit căreia un popor care îşi neagă tradiţia se neagă pe sine şi că, deci, el va fi silit să-şi retrăiască trecutul, mi se pare, în lumina cuvîntării tovarăşului Nicolae Ceauşescu la Plenara din 1—2 iunie a.c., de o netăgăduită valoare.

Ceea ce evidenţiază tradiţia muzicii româneşti, populare sau culte deopotrivă, este faptul că poporul român şi-a structurat întotdeauna viaţa şi creaţia artistică pe solide principii morale, pe o plină de forţă bucurie a vieţii, pe simţul măsurii. Toate marile momente ale evoluţiei artei, ale originalităţii creatoare a spiritului uman au fost expresia unor momente de seamă din viaţa socială, a universului sufletesc al oamenilor epocilor respective, cu acele componente etice şi estetice ce i-au definit perioadele de avînt social şi cultural. O retrospectivă, oricît de sumară a istoriei muzicii româneşti atestă, prin momentele ei principale, legătura indisolubilă dintre viaţa socială şi reflectarea ei pe planul creaţiei muzicale. Începînd cu acei creatori anonimi, minunaaţi zămislitori de doine şi balade, de cîntece şi jocuri, de imnuri şi marşuri vibrînd de dorul libertăţii şi dreptăţii şi continuînd cu profesionişti ai muzicii care au însufleţit, prin melodii pline de avînt revoluţionar, marile momente ale istoriei neamului din epoca modernă, cum sînt Unirea de la 1859, Războiul de independenţă şi cucerirea Independenţei de la 1877, desăvîrşirea Unităţii Naţionale a poporului român de la 1918, actul Eliberării de la 1944, avîntul construcţiei socialiste din anii de după Eliberare, muzica românească a urmărit „a patriei cinstire" — cum atît de simplu şi sugestiv se exprima Ienăchiţă Văcărescu. Patriotismul, în toată bogăţia şi complexitatea sa, s-a constituit într-o coordonată esenţială şi statornică a muzicii româneşti, ilustrîndu-se, totodată ca dimensiune perenă a spiritului uman. Partea cea mai frumoasă a tradiţiei muzicii româneşti relevă cercetătorului trăsăturile fundamentale ale spiritualităţii poporului român, fizionomia lui morală, idealurile lui etice şi estetice, evoluţia lui istorică, lupta lui necontenită pentru libertate şi dreptate socială. Această experienţă, în deplină convergenţă cu spiritul documentelor partidului nostru, arată cu putere că personalitatea unui popor nu poate fi definită plenar în afara valorilor sale spirituale, valori în universul cărora sînt identificabile modul său de viaţă, de gîndire şi simţire, năzuinţele şi frămîntările sale.

Muzica poporului român, ca şi limba sa maternă, este una dintre dovezile cele mai de preţ pe care ni le-au transmit moşii şi strămoşii în sensul continuităţii şi stabilităţii noastre pe aceste meleaguri. De-alungul secolelor şi mileniilor, muzica a contribuit la sudarea trecutului cu prezentul şi, asemenea dansului şi portului popular ce s-au constituit într-unul din componentele de bază ale arhitecturii spirituale a poporului, studierea acestei tradiţii, faţă de care cercetarea muzicologică şi istoriografia muzicală românească au încă numeroase datorii de împlinit, pune în evidenţă faptul că valorificarea moştenirii pe care ea ne-o transmite este incompatibilă cu conjuncturalismul.

În lumina criteriului valorii etico-morale, politice şi estetice o astfel de moştenire reprezintă conştiinţa de sine a societăţii în devenirea ei perpetuă. În spiritul acestor idei, teze şi experienţe, compozitorii României socialiste realizează, în cele mai de seamă opere ale lor, o consonanţă perfectă cu adevărurile fundamentale ale vieţii din trecut şi de azi a poporului român. Tema istorică ocupă, în acest sens, un loc major în numeroase lucrări simfonice, vocal-simfonice, lirico-dramatice, camerale şi corale, figuri şi momente semnificative din istoria poporului devenind şi prin aportul muzicii permanenţe spirituale ale conştiinţei naţionale. Burebista şi Decebal, vechii voievozi ai neamului, astăzi nume de glorie şi legendă cum sînt Mircea cel Bătrîn, Ştefan cel Mare, Petru Rareş, Vlad Ţepeş, Ion Vodă, Alexandru Lăpuşneanu, Cantemir, neînfricaţii apărători ai drepturilor umane elementare la libertate şi dreptate naţională şi socială ca Mihai Viteazul, Horia, Cloşca şi Crişan, figurile pilduitoare ale unor revoluţionari şi cărturari ca Nicolae Bălcescu, Avram Iancu, Alecsandri, Eminescu, Porumbescu — şi exemplele ar putea continua — îmbogăţesc galeria personajelor aflate la temelia unor lucrări muzicale impresionante, amplifică o tipologie exemplară în cvasitotalitatea formelor, genurilor şi tipurilor de creaţie muzicală a prezentului.

„Este adevărat că" — afirma scriitorul Titus Popovici în expunerea sa la cel de al II-lea Congres al Educaţiei politice şi Culturii socialiste — „dacă în societate omul sfinţeşte locul, în artă, tema, în sine, nu sfinţeşte opera". Este adevărat că efortul continuu şi conştient al compozitorilor de a-şi sfinţi operele lor deopotrivă prin temele propuse şi prin valoarea intrinsecă a realizării lor estetice are resurse inepuizabile. Este însă la fel de adevărat, fapt esenţial pentru creaţia muzicală românească de azi, că tema istorică reprezintă una dintre coordonatele ei de bază şi, totodată, una dintre virtuţile ei educativ-patriotice majore.

În nenumărate ocazii Secretarul General al partidului a insistat asupra faptului că arta, în speţă şi muzica, este chemată să plămădească trăsăturile politico-morale înaintate ale oamenilor, ale tineretului îndeosebi, să modeleze fizionomia omului nou, constructor al socialismului şi comunismului, cu un larg orizont de

gîndire, cunoaștere și înțelegere, cu o bogată viață spirituală, cu o etică superioară. Aceasta face ca funcția educativă exercitată prin operele de artă să aibă o însemnătate deosebită pentru demersul complex al societății românești contemporane. Or, înțelegem cu claritate din documentele partidului că nu poate fi vorba de o operă educativă, completă, în absența cunoașterii temeinice a istoriei neamului, a valorilor spirituale încrustate în coloana inexpugnabilă a ființei sale etice, culturale, naționale.

Continuitate firească a reflectării momentelor semnificative din trecutul istoric, muzicii românești contemporane îi incumbă, deopotrivă, misiunea de a cultiva patriotismul și spiritul revoluționar prin abordarea problematicii complexe a omului zilelor noastre, a societății noastre socialiste în patetica și efervescenta ei devenire istorică.

Pornind de la faptul că muzicienii români au optat definitiv pentru punerea artei lor în slujba societății și că, deci, ei au respins principial și practic motivația că arta își poate găsi finalitatea prin restrîngerea acesteia la grupuri privilegiate de beneficiari, a devenit limpede că educația estetică — muzicală, parte integrantă a educației politice, ideologice, științifice și culturale, este inexorabil convergentă acestui concept. Ea, educația muzicală prin muzică, nu mai poate face abstracție de realitatea prin care se determină, de pulsul conteporan.

Izvoarele nesecate de vigoare, setea de libertate, optimismul, demnitatea și modestia, omenia și alte virtuți cu care ne mîndrim, munca înflăcărată, creativitatea, vocația păcii, toate acestea au îmbogățit și îmbogățesc orizontul tematic al creației noastre muzicale, al cîntecelor patriotice și revoluționare, al operelor și baletelor, al operetelor, al lucrărilor simfonice, vocal-simfonice și camerale.

Multilateralitatea, ca trăsătură a viziunii dialectice a partidului asupra societății socialiste, caracterizează și concepția muzicienilor români despre conștiința socialistă, despre conceptul de om nou, cu o înaltă cultură, cu o bogată viață spirituală și un larg orizont moral. „Dezvoltarea democrației — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — este strîns legată de ridicarea nivelului politic, ideologic, al conștiinței socialiste a întregului popor. Numai așa participarea la conducerea vieții economico-sociale, va fi efectivă și nu formală".

Democrația socialistă constituie astfel un cadru social favorabil al dezvoltării conștiinței noi, o școală a comunismului, pregătind omul societății noastre pentru participarea mai eficientă la viața socială și crează climatul social pentru afirmarea plenară a personalității umane. Identificăm aici, prin rolul de mare însemnătate pe care muzica îl poate avea în formarea unei astfel de personalități umane, una dintre resursele esențiale, indirect productive, ale acțiunii muzicale asupra omului, cu alte cuvinte un aspect major al dublei sale rentabilități : educative și, prin consecința în plan social a acesteia, economice.

Diversității tematice proprii peisajului componistic, românesc îi corespund, după cum s-a mai spus, o mare diversitate de stiluri, personalități creatoare, genuri și forme de creație. Într-adevăr, apelul deseori adresat de partid, de conducerea sa, tuturor muzicienilor țării, de a-și diversifica operele în raport cu cerințele exprimării unui conținut de viață cît mai bogat și variat, s-a soldat cu un foarte mare număr de lucrări, școala românească de compoziție muzicală fiind astăzi competitivă pe plan internațional la cele mai înalte cote de exigență estetică. Tema muncii, chipul de inegalabilă frumusețe al patriei, ideile păcii și prieteniei între popoare, sentimentele înălțătoare ale iubirii, ale iubirii pentru semeni, eroismul de ieri și de azi al celor mai de seamă fii ai acestui pămînt, cutezanța vulturească a constructorilor viitorului, toate acestea clocotesc emoționant în vibrante mesaje muzicale, în melodiile înaripate ale cîntecelor, în magma unor ample sonorități simfonice, în țesătura dramatico-muzicală a unor opere.

Formarea conștiinței socialiste la care prin mijloacele sale specifice muzica participă din plin, configurează un proces complex și multilateral care, așa cum preciza Secretarul General al partidului, „implică atît cunoașterea temeinică a ceea ce este valoros în domeniul culturii, științei și tehnicii contemporane, stăpînirea deplină a profesiunii, cît și însușirea concepției filozofice despre lume și societate a partidului nostru, — materialismul dialectic și istoric — formarea unor atitudini cetățenești înaintate".

Muzica este chemată, tocmai, să contribuie la dinamizarea acestui proces, la mobilizarea energiilor creatoare ale maselor în sensul cuceririi unor poziții morale înaintate. Ori, astfel de poziții presupun în mod necesar, asimilarea valorilor, dezvoltarea capacității de asimilare a valorilor culturale, ca activitate inexorabilă societății, iar luciditatea, claritatea și consecvența estetică, drept o condiție. Vorbele lui Eminescu în acest sens, mi separ pilduitoare : „Cu cît ne ne iubim mai mult patria și poporul nostru cu atît vom trebui să ne înarmăm mintea cu o rece nepărtinire și să nu surescităm cugetarea, căci așa s-ar putea să falsificăm vederea acestei călăuze destul de credincioase și să ne agităm cu vehemență prin întuneric în luptă cu fantasme". Iată așadar ce puternice rădăcini în tradițiile gîndirii umanist-patriotice din țara noastră, au ideile de echilibru, calm, cumpătare și sobră profesionalitate. A îndrepta lupta pe temeiul înfruntărilor creatoare, a evita „fantasmele", închipuirile de sine, fanfafonada, falsele inovații, zbaterea sterilă, a sti-

mula energiile creatoare prin asimilarea unor idealuri superioare, acestea sînt idei ce guvernează principial, activitatea de creaţie a muzicienilor români. Putem spune că în totalitatea sa fenomenul componistic românesc, încorporează, la o înaltă tensiune creatoare, cele mai de seamă cuceriri ale muzicii clasice şi contemporane, europene şi extraeuropene, într-un filon de sensibilitate, de atmosferă expresivă şi structuri sonore ce derivă inexorabil din climatul specific al spiritualităţii poporului român, din bimilenara sa cultură populară. O retrospectivă a celor mai de seamă lucrări aflate în prezent în patrimoniul muzicii naţionale şi universale poate fi relevantă pentru un adevăr cu valoare axiomatică şi anume : marii creatori în orice timp istoric şi în orice loc, au fost revoluţionari. Actul creaţiei însuşi, ca experienţă umană irepetabilă, este în fond un act revoluţionar. Dar, cum spunea un clasic, în creaţia spirituală, importantă este nu ideea investită în operă ci ideea care rezultă din ea. Se pun aici foarte importante probleme privind definirea conceptului de angajare a muzicianului în frontul luptei ideologice. Este clar că o asemenea angajare nu poate fi limitată la aspectele exterioare creaţiei, ale declarativismului şi nici la retorica celebrativă a unor lucrări însăilate în goana condeiului ; ea nu este nici eşuarea în forme abstracte, criptice în măsură să deruteze spiritul receptor. Compozitorii noştri, aprofundînd în mod corespunzător tezele şi ideile programului ideologic al partidului au urmat în ultimii ani, un proces de continuă decantare a modului lor de exprimare muzicală. De la cîntecul simplu, direct şi expresiv, propriu cu precădere muzicii uşoare şi muzicii corale, la formele complexe ale teatrului instrumental, experienţă, din păcate, încă insuficient încurajată în viaţa noastră muzicală, se urmăreşte şi se realizează o efervescenţă creatoare cît mai aproape de marele univers sufletesc al omului contemporan, un om care nu o dată pare copleşit de ritmul şi densitatea fenomenelor de eroziune morală şi socială care au pus stăpînire pe o însemnată parte a lumii de azi. Există o criză acută a valorilor morale, o criză mai puternică decît criza petrolului, a energiei şi, în general, decît crizele economice. Este o criză ce derivă din realitatea socială a lumii capitaliste, din lipsa de perspectivă a societăţilor bazate pe inechitate socială, pe exploatare şi asuprire, din teama justificată pe care goana înarmărilor, a înarmărilor nucleare îndeosebi, o stîrneşte în inimile tuturor locuitorilor planetei, din setea de putere a celor ce, asumîndu-şi rolul de jandarmi ai lumii, încalcă cele mai elementare norme ale dreptului internaţional, ale eticii internaţionale, îngrămădindu-şi armele şi lipsa de scrupule, în noi presupuse zone de influenţă...

În faţa acestei realităţi partidul şi statul nostru, Secretarul General al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, aşa cum a dovedit-o şi în cuvîntarea la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie a.c. ridică glasul înţelepciunii, al voinţei de pace şi înţelegere pe calea tratativelor, a raţiunii şi bunului simţ. Muzica românească, alături de celelalte domenii ale vieţii spirituale, vin tocmai să slujească acestui scop.

Recuperarea integrităţii morale a oamenilor, motivată de o credinţă autentică în viitor, consideraţia că, orice criză îşi are origini istorice şi sociale precise şi că odată înlăturate cauzele se deschid orizonturi noi pentru umanitate, dau forţă multor creaţii muzicale româneşti, configurează optimismul ca trăsătură a mesajului acestei muzici. Spuneam mai înainte că un creator de genuri este prin definiţie şi un gînditor revoluţionar. Nu poate fi nici înstrăinat de nevoile sufleteşti ale oamenilor şi nici nu poate fi doborît în resemnare cel ce este aproape de semenii săi, cel ce este „suflet în sufletul neamului său“ spre a-l cita pe George Coşbuc. În felul acesta conceptul de angajare a creaţiei în lupta ideologică îşi are originea în înseşi convingerile intime ale creatorului, în participarea sa activă, pasionantă şi conştientă la demersul social. Urmînd această cale, teză de bază în gîndirea şi practica revoluţionară a partidului nostru, muzicienii români contribuie, implicit, la crearea bazelor unui univers artistic nou, din ce în ce mai bogat.

Fără îndoială, o analiză în detalii, pe creatori, grupe de lucrări, direcţii stilistice şi genuri de creaţie, ar scoate în evidenţă, încă numeroase aspecte specifice ale evoluţiei componisticii româneşti contemporane în raport cu gîndirea revoluţionară a Partidului Comunist Român, a Secretarului său General.

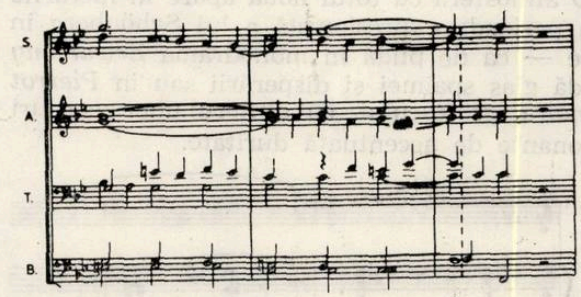
Personal, cred în necesitatea acestor adînciri, convins fiind că muzica şi muzicienii români nu au decît de cîştigat de pe urma lor, şi că, o continuă acţiune de conştientizare a maselor largi de oameni ai muncii asupra valorilor spirituale vehiculate în imaginile muzicale, va favoriza multiplu procesul de asimilare a acestor valori, ca parte integrantă a conştiinţei lor socialiste.

Despre disonanță

Zeno VANCEA

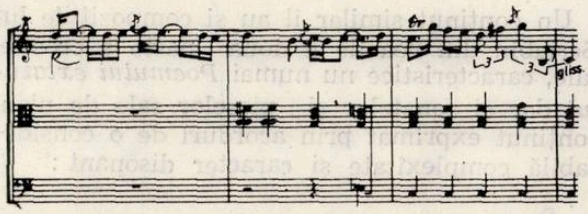
Trecînd în revistă procesul de dezvoltare al muzicii culte de la primele cîntece liturgice scrise pe mai multe voci, ale organiștilor de la Notre Dame (Leoninus și Perotinus), adică de la depășirea stadiului de monofonie (gregorian) pînă azi, istoria muzicii — văzută doar sub aspect armonic — poate fi privită ca istoria modului schimbător a folosirii și a perceperii disonanței. Evitată — pe cît era posibil — de polifoniștii lui *Ars Antiqua* și *Ars Nova*, ea devine una din caracteristicile de stil ale școlii franco-flamande (sec. V—XVI) ai cărei reprezentanți acordau întîietate mișcării libere a vocilor suprapuse, fără a da prea multă atenție eufoniei.

În lucrările de același gen ale contemporanilor lor italieni (în frunte cu *Palestrina*), disonanțele erau în schimb tratate cu multă grijă, trebuind a fi introduse și rezolvate printr-un mers treptat. Acest mod de a trata disonanța a fost respectat și de muzica instrumentală, atît polifonă cît și omofon-armonică pînă spre sfîrșitul secolului XIX. Deși disonanța apăruse ca

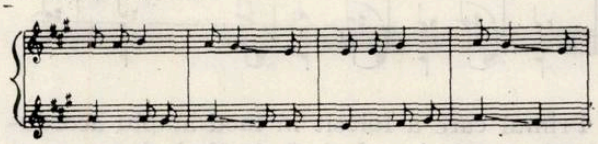


mijloc de dinamizare a discursului muzical și în acest sens a fost folosită și de Bach, în unele cazuri ea nu are în lucrările sale o funcție expresivă, ci rezultă din necesități de ordin melodic impuse de conducerea logică a fiecărei voci în parte.

Descoperindu-se efectul disonanței ca mijloc de intensificare a expresiei, ea s-a emancipat în epoca stilului omofon-armonic, dobîndind dreptul la existență alături de acordurile consonante, dar supusă regulii după care trebuia pregătită și rezolvată ca pe vremea contrapunctului armonic. Deși disonanța dobîndise o funcție expresivă deosebit de importantă, din cauza impresiei de duritate — cum spunea Euclid [1]) — ea a constituit și constituie și în zilele noastre cauza unei anumite rezerve a publicului față de o muzică de structură disonantă, atitudine ce se intensifică în măsura în care se intensifică și rolul disonanței. Se știe că nici Mozart nu a scăpat la timpul său de reproșul unor critici că abuzează de disonanțe, reproș care i-a fost făcut apoi pe rînd fiecărei generații următoare de compozitori. Merită să fie remarcat faptul că spre deosebire de această sensibilitate a unei bune părți a publicului iubitor al muzicii culte față de disonanțe, ea nu pare a avea același efect asupra oamenilor din mediul rural. Cel puțin așa reiese din faptul că taraafurile noastre autentice țărănești, acompaniază melodiile populare fără a se sinchisi de disonanțe. Iată un exemplu publicat de Pascal Bentoiu într-un studiu apărut în revista Muzica 1962/I—II și 1963.V.



Or, desigur lăutarii noștri nu pot fi învinuiți de lipsă de sensibilitate muzicală și la fel nici cîntăreții populari din alte țări ca de pildă cei din Lituania, care acompaniază cîntecele în secunde paralele.



Sub influența schimbărilor intervenite în viața societății și în concepțiile despre lume, au loc unele schimbări și în conținutul expresiv al muzicii. Astfel, aproape fiecare generație nouă de compozitori aduce în creația ei, un conținut cel puțin în parte nou, față de conținutul emoțional dominant al muzicii generației precedente. Romanticii au îmbogățit conținutul emoțional al muzicii cu redarea unor stări sufletești ca : reveria, nostalgia, atmosfera campestră etc., care nu și-au găsit deloc, sau cel mult în mod periferic expresia în muzica clasicilor vienezi (exceptînd atmosfera

---

1) În posesiunea unui auz normal orice om știe din experiență proprie că există combinații de sonorități muzicale care dau impresia că sunetele din care sînt alcătuite, se resping unul pe altul, se „freacă" între ele, spre deosebire de consonanță a cărei sunete se contopesc într-o unitate. Disonanța constituie un fenomen acustic cu repercusiuni psihofiziologice asupra auzului. Savantul acustician Hermann Helmholtz (1821—1894) primul care s-a ocupat cu legile acustice ce stau la baza sunetului și efectele sale asupra auzului, a dat o definiție disonanței, arătînd în lucrarea sa *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik (1863)* că : „în timp ce consonanța reprezintă o senzație auditivă de continuitate, disonanța dă o impresie intermitentă (pag. 291 a traducerii franceze. Ed. Masson, Paris, 1974). În alt loc al aceleași lucrări el spune : „Consonanța este constituită din două sau mai multe sunete care răsunînd concomitent nu produc o perturbare reciprocă, în cazul disonanței însă sunetele punde după Helmoltz „în mod perfect vechii definiții a lui Euclid care afirmă că disonanța reprezintă inaptiudinea unor sunete de a se asocia cu celelate sunete producînd astfel o impresie dură urechii". Mult înantea lui Helmoholtz *fenomenul disonanței a preocupat deja pe vechii* greci, dar dată fiind structura monofonă a muzicii lor, disonanța neavînd nici un rol în practica muzicală (apărînd rareori într-o heterofonie primitivă) preocuparea grecilor a fost de ordin pur teoretic, rezumîndu-se mai ales la calcule matematice (Pitagora). Disonanța a constituit apoi obiectul unor preocupări și a teoreticienilor evului mediu ca Philippe de Vitry, Jean de Mouris, Glareanus și alții.

2) Th. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* : Ed. Europäische Verlagsanstall Frankfurt, 1968, pag. 84.

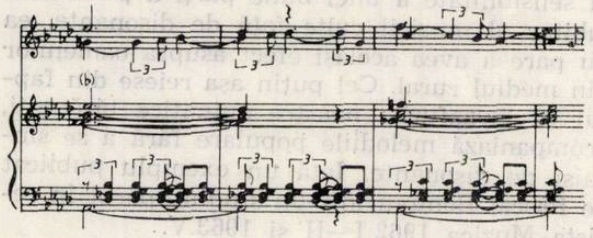
3) op. cit. pag. 84

4) A. Schönberg : Harmonielehre. Ed. Universal 1982 pag. 15.

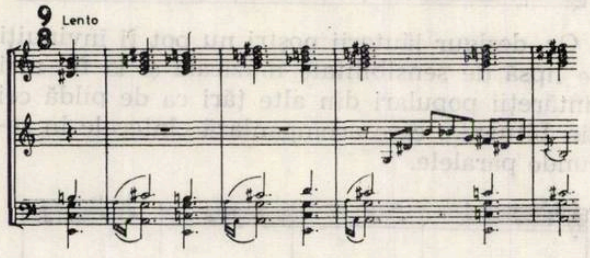
campestră, în oratoriul *Anotimpurile* de Haydn și *Simfonia a VI-a* de Beethoven, dar care în muzica lui R. Strauss și Mahler ocupă un loc important). Un nou conținut cere și noi mijloace de expresie și în timp ce consonanțele rămîn aceleași (trisonurile) acordurile disonante capătă înfățișări diverse. Aceasta poate fi ilustrată cu nenumărate exemple luate din lucrările șirului întreg de compozitori romantici de la Schubert pînă la Wagner și într-o măsură și mai accentuată la compozitori postwagnerieni.

Primul dintre compozitorii romantici care, pentru a exprima în mod programatic suferința a folosit în mod amplu disonanțele a fost Liszt. Un exemplu concludent în privința aceasta îl oferă de pildă, poemul simfonic *Tasso, Lamento e Triomfo.*

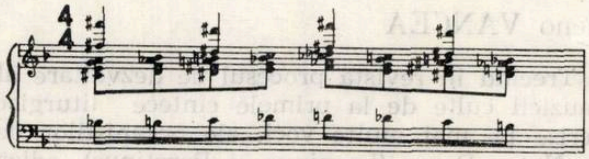
Ca o sferă emoțională nouă în muzică apare în opera *Tristan și Isolda* a lui Wagner extazul, exprimat cu ajutorul unor felurite acorduri alterate în combinație cu suspensii.



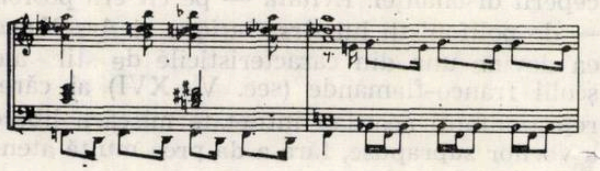
Un conținut similar îl au și compozițiile lui Scriabin din cea de a doua parte a creației sale, caracteristice nu numai *Poemului extazului* dar și sonatelor și pieselor sale de pian, conținut exprimat prin acorduri de o considerabilă complexitate și caracter disonant :



Primul care a folosit în mod amplu acordurile de nonă și undecimă, tratîndu-le ca acorduri consonante a fost Debussy, criticat vehement pe acele vremuri, dar pe care — încadrate într-o ambianță armonică față de care ele nu distonează — publicul de astăzi, ascultînd între timp compoziții de structură mult mai disonantă, le acceptă fără dificultate. O neînțelegere totală a manifestat critica față de acele lucrări ale lui Debussy, concepute în așazisul „sistem de acorduri paralele", în care un sunet disonant, de obicei septimă, însoțește o succesiune de acorduri fără a se rezolva. În aceste cazuri disonanța nu are o funcție propriu-zisă expresivă, ci una de a colora sonoritatea acordului, constituind un fel de condiment sonor.

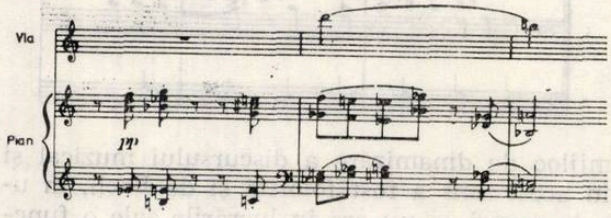


Cu scopul de a crea o mare tensiune dramatică, ca de pildă în operele *Salomeea*, dar mai ales *Elektra*, Richard Strauss a inventat acorduri disonante, necunoscute pînă la el.



Pentru redarea aceleiași atmosfere, compozitorii de după Strauss au folosit acorduri și mai aspre. Toate aceste acorduri disonante sînt alcătuite pe bază de suprapunere de terțe ; uneori dintre astfel de suprapuneri lipsește unul sau două sunete, în acest caz ele par a fi acorduri accidentale, alcătuite pe baza altor principii decît acela al suprapunerii de terțe.

O atmosferă cu totul nouă apare în lucrările din perioada expresionistă a lui Schönberg în care — ca de pildă în monodrama *Erwartung* el dă glas spaimei și disperării sau în *Pierrot Lunaire,* grotescului, cu ajutorul unor acorduri disonante de accentuată duritate.

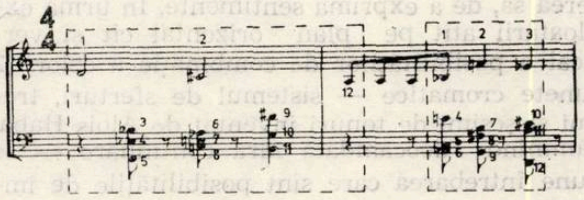


Creșterea în complexitate a acordurilor are loc concomitent cu cromatizarea tot mai intensă a melodiilor. Totalul cromatic al melodiei a avut repercusiuni și asupra construcției acordurilor dar aceasta nu constituie unica explicație a creșterii în duritate a disonanțelor.

O categorie de acorduri de altă natură decît cele din perioada expresionistă le reprezintă cele din creația dodecafonic-serială a lui Schönberg și alți adepți ai serialismului în care, conform regulilor stabilite, mai ales în cazul unor părți de structură omofonă, acompaniamentul trebuie să completeze sunetele gamei cromatice ce nu sînt cuprinse în melodie, care, împreună cu acompaniamentul ei, trebuie să însumeze totalul celor 12 semitonuri, ceea ce duce în mod automat la acorduri disonante.

Tensiunea dinamică a lucrărilor dodecafonice ale lui Schönberg se datorește aproape exclusiv numai mișcării vocilor suprapuse, așa cum arată exegetul său, muzicologul de mare

reputație Theodor Adorno în *Filozofia muzicii noi* [2]: „armoniile se succed prin ce are loc de

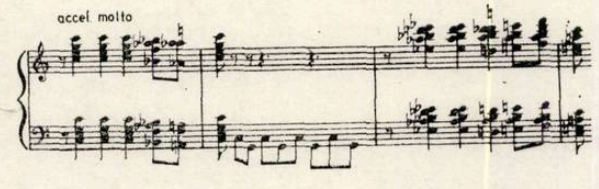


fapt în mișcarea vocilor, fără a avea un sens specific armonic“ [3]).

În tratatul său de armonie, Schönberg susține că între consonanță și disonanță nu există decît o deosebire a gradului de complexitate. În *Filozofia muzicii noi,* Adorno (deși îl consideră pe Schönberg ca fiind unul dintre cei mai mari compozitori și sistemul dodecafonic serial, o realizare epocală) își manifestă rezervele față de structura armonică a muzicii lui Schönberg, afirmînd în legătură cu disonanța următoarele: „Cu interdicția acordurilor consonante, sistemul atonal a impus disonanța întregii muzici și nu mai există decît disonanțe.“ În continuare el spune că: „Disonanțele au apărut cîndva ca expresie a tensiunii, a contradicției și a durerii. Ele s-au sedimentat și au devenit simplu material“. Referindu-se la tratatul de compoziție al lui Hindemith în care ele sînt denumite „Werkstoff“, Adorno arată că în felul acesta acordurile au devenit — în traducere românească aproximativă — „substanță de construit, simpli cvanți, fără calitate, fără a se deosebi între ele și de aceea apte de a fi folosite oriunde o cere schema“.

Așa cum se spune Adorno, disonanța a fost expresia durerii și această funcție a ei reise clar din muzica clasică și romantică. În muzica compozitorilor din secolul XX, aproape aceleași disonanțe sînt folosite de compozitori și pentru exprimarea sentimentului de afirmare a vieții. După ce Bartók în *Elegia* din *Concertul pentru orchestră,* cu ajutorul disonanțelor exprimă disperarea, aproape aceleași acorduri îi servesc, în finalul aceleași lucrări, pentru exprimarea elanului vital.

Acesta este doar un singur exemplu, dar chiar și numai în cazul creației lui Bartók pot fi aduse numeroase exemple de acest fel. Iată de pildă, Tema I din prima parte a *Sonatei pentru două piane și instrumente de percuție.* care numai tristețe nu exprimă.

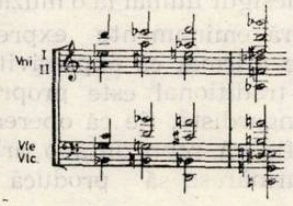


Acorduri de mare complexitate sînt folosite și de Stravinski, ca suport armonic al unor melodii de structură eminamente diatonică.

Disonanța a rămas același fenomen acustic și nu poate fi confundată cu consonanța, dar se pare că consonanța, deși nu și-a pierdut farmecul de altă dată (cu deosebirea doar de acele cazuri în care se află integrată într-o ambianță de disonanțe, ea sună de-a dreptul supărător) supusă la o îndelungată uzură, trebuia înlocuită cu acorduri din ce în ce mai „condimentate“.

În toate cazurile enumerate pînă acum, compozitorii au folosit disonanțele cu un scop expresiv. Dar pentru un auditor nefamiliarizat cu astfel de sonorități, ele constituie doar o impresie pur senzorială și epidermică, fără a-i înțelege și sensul expresiv. De aici provine atitudinea mai mult sau mai puțin rezervată, dacă nu refractară a publicului față de lucrări contemporane de o structură eminamente disonantă.

În timp ce succesiunea de acorduri disonante folosite de Wagner și după el și de alții, mai ales de Reger și Schönberg (în această din urmă a sa perioadă expresionistă) au o certă forță dinamică și datorită rezolvării disonanței dintr-un acord într-o notă consonantă al acordului următor sînt creatoare de tensiune psihică, succesiunile de acorduri care au apărut în muzica de după cel de al doilea război mondial, introduse de Stockhausen, Penderecki, Lutoslawski și alții, în general nu sînt creatoare de tensiuni psihice, ca expresia unor stări emoționale. Asemenea acorduri sînt folosite și de compozitorii români. Astfel, de pildă *Cvartetul nr. 12* de Wilhelm Berger, conține acorduri lipsite de sensibile artificiale, care în succesiunile de acorduri ale postromanticilor au servit drept liant și din această cauză nu produc efectul psihic de tensiune, chiar dacă succesiunile urmează de la un acord de mai mică densitate la unul de o densitate mai mare.



Lipsite la fel ca și în cazul precedent de funcțiune armonico-tonală, suprapunerile de sunete folosite de Theodor Grigoriu în Oratoriul *Canti per Europa,* servesc ca fundal coloristic corului. Un exemplu de folosirea și mai radicală a disonanțelor, care prin asprimea lor se apropie de zgomot, ne-o oferă *Concertul pentru pian și orchestră* de Aurel Stroe, în care acordurile, în afară de efectul lor sonor neobișnuit devin perceptibile ca fenomen muzical datorită organizării lor ritmice. Succesiu-

nile de acorduri (mai just ciorchine de sunete, clustere) devin cu totul libere, orice acord îi poate urma unui alt acord ; într-o anumită măsură aceasta este caracteristic și muzicii post-romanticilor, dar asigurîndu-și totdeauna coeziunea prin folosirea de sensibile artificiale. Succesiuni în care acordurile urmează doar pe bază de contrast sonor, merg adeseori mînă în mînă cu structuri melodice de extremă libertate, făcînd impresia unui șir accidental de sunete. În legătură cu uzul predominant al disonanțelor care în urma complexității lor nu se deosebesc prea mult unele de altele, s-ar putea exprima părerea că nici trisonurile majore sau minore nu se deosebesc între ele, dar cu toate acestea ele erau suficiente pentru a servi ca bază a unei lucrări, în șirul consonanțelor fiind încadrat doar din cînd în cînd cîte un acord de septimă. Nu trebuie uitat însă că într-un cadru în care predominau acordurile consonante, caracteristic mai ales muzicii clasice, — modulațiile, efectuate cu acorduri de aceeași structură, constituiau un element dinamic, absent în muzica atonală. În polifonia liniară, în care sensul expresiv este încredințat aproape exclusiv melodiilor suprapuse, dinamica mișcării acestora atenuează asprimea disonanțelor.

Cele spuse se referă la efectul de ordin pur fiziologic al disonanței și nu explică însă rolul schimbat al ei din punct de vedere psihologic. Poate că Schönberg are dreptate cînd afirmă că între consonanță și disonanță, neexistînd decît o deosebire de complexitate, rolul agresiv pe care l-a avut cîndva trisonul major și minor îl dețin acum disonanțele de diverse grade de complexitate, dintre care cele de mai accentuată asprime, ar putea servi pentru exprimarea suferinței. Dar se mai compun astăzi, în afară de genul muzicii ușoare, lucrări ce exprimă bucuria ? Se pare că muzica din zilele noastre redă o stare de nevroză generală, de care, ca o urmare a crizei economice pe plan mondial și a amenințării unui război nuclear sufere lumea întreagă. Cele spuse pînă acum se referă desigur numai la o muzică ce se vrea o artă sonoră eminamente expresivă. Astfel este greu de afirmat că expresivitatea înțeleasă în sens tradițional este proprie actualelor curente avangardiste, fie că operează cu efecte coloristice, fie că reprezintă o arhitectură sonoră ; ele urmăresc să producă o satisfacție estetică prin perfecțiunea construcției, printr-o „ordine", care i se părea lui Stravinski ca fiind singurul rost al muzicii, incapabilă, după părerea sa, de a exprima sentimente. În urma exploatării atît pe plan orizontal cît și vertical a posibilităților de combinație a celor 12 sunete cromatice — sistemul de sferturi, treimi și șesimi de tonuri inventat de Alois Haba, rămînînd deocamdată fără continuare — se pune întrebarea care sînt posibilitățile de îmbogățire a mijloacelor de expresie, care este calea spre noi realizări sonore ? Desigur folosirea exclusivă a disonanțelor încă nu s-a generalizat ca unicul limbaj muzical valabil pentru timpurile noastre și o să treacă o bună bucată de vreme pînă cînd toți compozitorii vor folosi fără excepție acest limbaj sonor și publicul se va familiariza cu muzica bazată pe rolul predominant al disonanței. Că ea are un efect uniformizant din punct de vedere stilistic, se poate constata nu numai din muzica creată pe baza principiului dodecafonic-serial ci și din lucrări aparținînd altor curente contemporane. Efectul uniformizant al „stilurilor de epocă" este cunoscut în istoria muzicii și sublinierea stilului individual a constituit un aspect caracteristic mai ales romantismului. Aceasta a fost posibil și datorită unei varietăți mai mari în ceea ce privește construcția acordurilor și a modului lor de înlănțuire. Deși Bartók folosea din plin disonanțe din punct de vedere al mijloacelor de expresie, el avea dreptate cînd spunea că eliminarea consonanțelor constituie o sărăcie a muzicii. Toate cele spuse pînă acum sînt valabile, desigur, numai în cazul în care muzica — artă expresivă — rămîne legată de instrumentele tradiționale și acestea nu vor fi înlocuite cu instrumente electronice, cu ajutorul cărora este îmbogățită doar latura pur coloristică a muzicii, exprimînd poate uneori și stări emoționale prin sonorități nemaiauzite. Cert este că nici o altă perioadă a istoriei muzicii nu a cunoscut o asemenea diversitate de orientări, de concepții estetice și mijloace de realizare. În această situație, mai ales că în ultimul timp au apărut tendințe restaurative de simplificare a mijloacelor de expresie și de reîntoarcere la o muzică mai accesibilă publicului, nu se poate ști care va fi arta sonoră a viitorului, și de aceea se naște întrebarea „quo vadis musica" ?

Dirijorul Mihai Brediceanu

Augustin Sandu

Lăsase melomanilor bucureșteni amintirea unui concert de excepție-cu o simfonie de Bruckner magistral interpretată-și dispăruse. La Filarmonica „George Enescu", răspuns invariabil : „E undeva, prin America...".

— America e mare, stimate maestre. Mai precis unde ? Și de ce ?

— De data aceasta, la New York : ca „profesor itinerant" invitat de Syracuse University, și ca beneficiar al unei burse Fullbright...

— Interesant ! Și cum ați „cîntat"... pe două voci ?

— „Vocea întîia" — ca să mă mențin în nota metaforei dvs. — a ținut să pledeze pentru muzica românească. În consecință : la Boston University am conferențiat despre viața și opera lui George Enescu; cu prilejul Centenarului său, la Smith College am participat la o serată muzicală Enescu, unde pianista româncă Aurora Jenei și muzicienii americani Ann Zibelman, Lory Wallfisch, Philipp Naegele, Barbara Wright, John Sessions au prezentat creații camerale; iar eu am dirijat «Dixtuor»-ul. A doua zi, la același Colegiu, am prezentat — și oral — un medalion Enescu, ilustrat cu filmul documentar românesc în temă (cu concursul Bibliotecii Române din New York) și de imprimări muzicale : un fragment din «Oedip» realizat de Opera Română din București, un disc — document Enescu interpretîndu-și la vioară Sonata nr. 2 pentru vioară și pian, o «Piesă de concert» pentru violă și pian interpretată de Ernst și Lory Wallfisch... A fost foarte frumos și emoționant pentru toți.

— N-aș crede să fi uitat de Societatea «George Enescu»... Vă numărați printre cititori, nu ?

— Contînd și ca vice președinte, împreună cu dirijorul *Sergiu Comissiona*. Și din moment ce președinte de onoare este *Yehudi Menuhin* (discipolul preferat al lui Enescu), președinte activ este *Marta Casals Istomin* (văduva marelui prieten al lui Enescu), iar din consiliul de conducere fac parte remarcabili muzicieni ca *Aaron Copland, Eugene Ormandy, Mstislaw Rostropovici, Gunther Schuller, Lory Wallfisch Howard Boatwright*... Societatea desfășoară o fructuoasă activitate, cu certe perspective de intensificare.

— „Crescat, floreat" ! Din cîte am auzit, însă, la New York ați făcut oarecum și pe... impresarul...

— Fără veleități de Sol Hurok ! La Syracuse University am prezentat formația camerală *Musica Nova* a Filarmonicii bucureștene. Concertul s-a bucurat de o frumoasă primire și a recoltat elogioase aprecieri ; datorită calității interpretării instrumentiștilor (lucrări de Enescu, Tiberiu Olah, Șerban Nichifor Anatol Vieru și de americanii Brian Fennelly, Alvin Singleton), și nu... talentului impresarului !

— Dar profesorul Brediceanu ? Oare cu ce și-o fi ocupat timpul la facultățile de Muzică și de Computere de la Syracuse University ?

— A, vă spun eu. 1 : a continuat activitatea de cercetare în domeniul Politempiei Structurale (Ați scris excelent despre ea în cartea dvs. *Arpegii pentru patru anotimpuri !*), cu accent deosebit pe generalizarea acestei teorii în coregrafie-teatru-arte vizuale și cinetice-arhitectură... 2 : a perfectat două lucrări teoretice personale — *Arta și timpul polimodular. Topologia formelor sonore și muzica...*

— Păi... nu le-am văzut acum cîțiva ani în manuscris ? !

— Da ; dar acum sînt definitivate și au perspectiva de a fi editate în S.U.A. și la noi. Bun. 3 : împreună cu un grup de electroniști americani și inginerul Ion Predonescu de la I.T.C. București — invitat special ! — a colaborat la construirea unei noi generații de *Polytimer* care...

— Polimetronomul pe care mi l-ați arătat ?

— A, acela a și îmbătrînit : 10 ani. (E bun de muzeu). Nu, cel de acum — *Polytimer*-ul, în speță — este mult, mult evoluat.

— Tot soarta de unicat îl așteaptă ?

— Nu v-am spus că „strănepotul" a evoluat ? ! Printre altele, are și darul seducției : urmează să fie fabricat în serie de Compania Electronică *Niagara Scientific* din New York.

— Și acum, încotro ? Ați primit și bagheta de... director al Filarmonicii «George Enescu»...

— Și împreună cu colaboratorul meu foarte apropiat — criticul muzical *Radu Gheciu* — am schițat în linii mari tabloul viitoarei stagiuni. Iar după vacanța din vara aceasta, în august voi fi prezent Ateneu — pentru început ca dirijor : în concertul inaugural al stagiunii '82/'83.

— Ar fi interesant de știut și „tabloul", nu numai schița. La Filarmonică, s-a instalat un „tandem" cum merită așteptările publicului și buna tradiție a instituției...

— Fără să renunțe sub niciun motiv la cei buni și foarte buni din marea echipă, notați bine ! Dar „tabloul"... În august, stimate ziarist, vi-l vom arăta... ca să-l arătați tuturor iubitorilor de muzică.

— De acord... și cu mare plăcere. Vorba e... cum se conturează „tabloul" dvs. personal al lui '83 ?

— Deocamdată... tot o schiță. Evident, în primul rînd, și cu cea mai mare pondere, o intensă — și plăcută — activitate la Ateneu, ca dirijor și director. Sînt multe de făcut spre a înălța și mai sus presti-

giul instituției și a-i amplifica aportul în viața culturală a Capitalei. Forțe artistice avem (vom mai și aduce, poate și cu ajutorul Conservatorului, care este pus pe fapte mari) ; rămîne ca ele să-și afle cea mai eficientă utilizare printr-un sistem coerent și perseverent de sudare a eforturilor, cristalizate în multiple forme de manifestări de înaltă ținută artistică și cu pregnante virtuți educaționale. Pe de altă parte — și numai în măsura în care noile obligații din București îmi vor permite — nu voi neglija nici activitățile pentru care am fost solicitat în S.U.A.

— *Mai explicit, se poate ?*

— Pe linie științifică — cercetare, prelegeri la Syracuse — New York University, Pennsylvania State University, Yale University ; pe linie artistică — dirijat la pupitrul mai multor orchestre simfonice (printre care și *National Symphony Orchestra* din Washington)... Și fiindcă a venit vorba de Washington... Sînt șanse să prezint acolo *Oedip*-ul enescian în formula operă-concert.

— *Ca la Stockholm și într-una din edițiile Festivalului de la Lucerna ?* Și tot cu muzicienii noștri ?

— Întocmai. Problema este să... creștem șansele, să facem din ele posibilități reale, și din acestea realitate concretă. (Bineînțeles, și cu concursul forurilor noastre de resort). Ce credeți ?

— *Logic, programatic... și mă alătur din toată inima la materializarea proiectului ! Dealtfel, n-ați prezentat spectacolul și la Grande Opéra din Paris, cînd melomanii ovaționau, cronicarii jubilau în superlative... și bătrînul Edmond Fleg plîngea ca un copil ?...*

— Și pe astea le știți ? !

— *Meseria mea, stimate maestre. Deci... Vacanță plăcută ! Iar în august...*

— „Tabloul". S-a marcat. La bună revedere.

Am plecat din birou (decent mobilat, fără accesorii exhibiționiste), unde directorul începea o operativă consfătuire de lucru cu adjunctul (criticul muzical Radu Gheciu, convertit și la plăcerea rafinatului „management" artistic) și cu cvartetul Theodor Drăgulescu-Petre Codreanu-Dinu Petrescu-Persida Ispirescu (colaboratori de „linia întîia"). Se anunță — e clar — zodie favorabilă. Pentru Filarmonica George Enescu, pentru viața muzicală bucureșteană, pentru iubitorii de muzică (actuali și viitori). Pentru prestigiul (și) muzical al României în lume.

DE PESTE HOTARE

Scurtă prezentare a muzicii britanice din secolul XX

Michael Blake Watkins

Pentru a realiza perspectiva muzicii scrise în Marea Britanie în ultimii 40—50 de ani, se cuvin a fi menționați cîțiva creatori care, deși născuți la sfîrșitul secolului al XIX-lea și ale căror lucrări de maturitate și-au avut primele audiții la începutul acestui secol, se mai bucură încă de popularitatea auditoriului din lumea întreagă.

Edward Elgar (1857—1934) născut în Worcester, în inima peisajului englez, provenind dintr-un mediu modest, n-a fost atît de răsfățat de soartă ca alți contemporani ai săi. Violonist talentat, a participat în repetate rînduri la celebrul *Three Choirs Festival* (festival care joacă și azi un rol important în viața muzicală britanică). Programat în cursul verii, festivalul migrează în jurul marilor catedrale din Hereford, Worcester și Gloucester. Muzica lui Elgar a început să fie recunoscută abia după ce acesta împlinise 40 de ani ; *Enigma Variations* a modificat reacția publicului care l-a acceptat imediat ca pe un mare maestru. Elgar a scris multe lucrări valoroase cuprinzînd oratoriile : *Visul lui Gerontius* (salutat de Richard Strauss ca prima capodoperă a unei noi școli moderne englezești) simfonii, un număr de uverturi orchestrale, două remarcabile concerte pentru vioară și respectiv violoncel, oratoriile *Apostolii* și *Imperiul* și multe altele.

Stilul lui Elgar, foarte personal, apare ca un amalgam eclectic de muzici de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Leonard Bernstein, intervievat recent de televiziunea britanică, în cadrul unei emisiuni omagiale Elgar, a afirmat :" cercetînd îndeaproape muzica lui Elgar recunoști cu uimire, destul de clar, progresiile armonice folosite de Wagner și Brahms și totuși puse în contextul muzicii lui Elgar, acestea devin pur elgariene.

Cu cinci ani mai tînăr decît Elgar, *Frederick Delius* (1862—1934) s-a născut în Bradford — Anglia. A locuit un timp în Florida și la Leipzig (la Conservatorul din Leipzig a studiat cu Todasohn și Reinecke) și s-a stabilit în cele din urmă în Franța. Creația sa bogată cuprinde șase opere, cîteva lucrări de proporții pentru soliști, cor și orchestră, concerte, cîntece și cîteva piese camerale. A respins radical tradiția clasică și folosind armonii complexe și extrem de cromatice, și-a dezvoltat un stil foarte personal și rapsodic. Sir Thomas Beecham, celebrul dirijor bri-

tanic al vremii, a făcut mult pentru promovarea și popularizarea operei lui Delius. Ultimii săi ani de viață sînt marcați de o suferință cumplită în urma căreia rămîne orb și complet paralizat ; în 1928 un tînăr englez — Eric Fenby aflînd de tragedia lui Delius, se oferă ca secretar particular și copist. Astfel acesta izbutește să pună pe hîrtie cîteva lucrări importante, care altminteri s-ar fi pierdut.

Ralph Vaughn Williams (1872—1958) a fost educat în Anglia și a studat la Colegiul regal de muzică din Londra. În 1907 pleacă la Paris pentru a deveni elevul lui Ravel. Vaughn Williams a avut o reală contribuție în colecționarea și păstrarea multor cîntece populare ; de altfel întreaga sa creație a fost profund influențată de cîntecele populare englezești. A folosit melodii modale pentru alcătuirea unei gramatici armonioase care a transmis muzicii sale un spirit englezesc prezent în toate lucrările. Activitatea sa componistică este prodigioasă și variată ; a scris și multă muzică de film.

Următoarea generație de compozitori britanici, care-i cuprinde pe cei născuți la începutul secolului nostru, a adus o contribuție valoroasă tezaurului muzical contemporan din Marea Britanie. Ca elevi și mai apoi ca artiști maturi, de sine stătători ei au fost conștienți de valoarea marilor giganți ai muzicii: Bartok, Berg, Messiaen, Schönberg, Strawinsky și Webern, și totuși au reușit să-și impună propria personalitate remarcabilă, vieții muzicale de astăzi.

Benjamin Britten (1913—1976) un autentic mare talent muzical înzestrat cu darul comunicării fără nici un fel de compromisuri, a fost un compozitor prolific în toate formele muzicale. Consider că cel mai mare dar al său a fost calitatea de a portretiza orice stare ori nuanță. Acest talent se dezvăluie într-adevăr în multiplele sale opere, gen în care, pe bună dreptate, poate fi considerat un geniu. În 1948, împreună cu tenorul Peter Peat, inaugurează Festivalul de la Aldeburgh, care a rămas un eveniment de seamă pe agenda muzicală engleză pînă în zilele noastre.

Michael Tippett (1905) nu poate fi considerat un maestru înnăscut ; împlinise de mult treizeci de ani înainte de a fi scris acele lucrări care să devină o parte a moștenirii culturale britanice. S-ar părea că această muzică scrisă din inimă, a fost concepută în urma unui efort susținut și laborios. Profund impresionat de injustiția creată de om, muzica sa reflectă în mare măsură această dureroasă constatare. Mărturie este lucrarea *„Un copil al vremurilor noastre"* (1941) un oratoriu laic avînd ca subiect uciderea unui diplomat nazist de către un copil evreu. Este o pledoarie plină de patos și forță adresată lumii întregi. S-ar părea că Tippett are o gîndire neobișnuit de complexă, dar aceasta este doar o primă impresie, căci deși muzica sa este activă atît ritmic cît și orchestral, ascultînd-o cu atenție și discernămînt poți distinge o voce neobișnuit de lucidă care-și mărturisește mesajul simplu.

William Walton (1902) este un alt compozitor a cărui mari creații apar încet, dar sigur. Julian Bream — chitaristul de renume mondial (prieten și interpret al muzicii acestui compozitor) spunea : „Walton e genul de creator care scrie trei note înainte de masă și își petrece întreaga după amiază ștergînd două dintre ele." În copilărie Walton a cîntat în corul catedralei Christchurch, din Oxford. Deși încurajat să scrie de cei de la Christchurch, Walton a rămas în mare măsură un autodidact. În 1923 Cvartetul său de coarde s-a numărat printre cele 3 lucrări de compozitori britanici interpretate la Festivalul inaugural al Societății Internaționale de Muzică Contemporană de la Salzburg. Ivit pe neașteptate printre muzicieni, numele său a devenit curînd cunoscut lumii întregi. În studenție Walton s-a împrietenit cu familia Sitwell și în 1923, a avut loc prima interpretare a lucrării sale *„Façade"* un „divertisment" pentru recitator (care vorbește printr-un megafon din spatele ecranului) și șase instrumente — pe versurile lui Edith Sitwell. Această lucrare (care parodiază multe forme de dansuri populare și este un strălucit tur de forță plin de spirit și pe alocuri lipsit de reverență) s-a bucurat de un succes imediat și mai este și astăzi foarte apreciată de public. Pentru a completa celelalte fațete ale uriașului talent a lui Walton, trebuie menționate oratoriul *„Sărbătoarea lui Balthazar"* și Simfonia nr. 1, ambele creații de o forță devastatoare. Cu tot modernismul lui șocant, Walton e un compozitor intens romantic, capabil de un patos extraordinar și chiar un prim și neaprofundat contact cu concertele sale pentru vioară, violă sau violoncel subliniază cu certitudine această constatare Prezentarea activității profesionale a acestui compozitor trebuie să amintească contribuția substanțială în domeniul muzicii de film. Partitura strălucitoare pe care a scris-o pentru filmul după piesa lui Shakespeare *Henry V* este cea mai potrivită dovadă a considerabilelor sale realizări pe acest tărîm.

Lennox Berkeley (1903) a studiat la Paris cu Nadia Boulanger. Deși putem afirma cu certitudine că Berkeley nu este un mare inovator, el a izbutit să-și găsească un stil personal foarte distinct, îmbogățit, după cum se pare de marea dragoste pentru muzica franceză de la începutul secolului XX. Un om extrem de modest Berkeley se dezvăluie ca atare în multe din compozițiile sale în care se realizează un impact imediat, lucrat cu mare băgare de seamă, construit cu multă acuratețe. Este un compozitor care se bucură de multă stimă atît din partea muzicienilor cît și a marelui public de toate vîrstele.

Elisabeth Lutyens (1906) a fost probabil prima mare compozitoare britanică care a abordat tehnica componistică serială. L-a cunoscut pe Schöenberg și a legat o strînsă prietenie cu Strawinsky. Cu toate acestea a urmat un traseu asemănător lui Webern ; conștientă în orice moment de valoarea fiecărui interval și sunet, crează o muzică de atent meșteșug și mai cu seamă de o mare economie. Lutyens este o artistă de extraordinar spirit și intelect, extrem de îndrăgită de toți studenții, care o consideră ca pe una dintre cele mai remarcabile profesoare din Marea Britanie.

Marea Britanie resimte întregul impact al serialismului și al celei de *a doua școli vieneze* abia pe la mijlocul deceniului al cincilea și îmi imaginez ce emoție și efervescență trebuie să fi generat acest eve-

niment în rîndul studenților la compoziție din vremea aceea.

Thea Musgrave (1928) a trebuit să aștepte un timp pentru a-și găsi un glas cu adevărat personal. Ea a adoptat tehnica serială încă de la începutul carierei sale, pentru ca mai tîrziu s-o respingă în favoarea propriului său idiom muzical natural. Acest stil nou i-a permis mult mai multă libertate și într-adevăr a dat dovadă de o rară cutezanță pentru a se putea dispensa de constrîngerile metrice care-i controlau creația. A descoperit un nou sistem de control temporal grație unor inovații notaționale clare. Acest plan i-a îngăduit o stăpînire deplină a limbajului muzical care ne reamintește în bună măsură de modul în care Lutoslawski a rezolvat problemele similare cu care s-a confruntat. Drama joacă un rol important în cariera sa muzicală, este o compozitoare de operă care se bucură de mare succes și în cîteva dintre piesele sale de concert — de pildă în *Concertul pentru clarinet* soliștilor li se cere să se deplaseze pe podium spre diferitele grupuri concertante cu care trebuie să cînte. În ultimii zece ani s-a stabilit în California, dar și astăzi Thea Musgrave aduce o contribuție semnificativă pe scena muzicală britanică.

Alexander Goehr (1932) fiul dirijorului Walter Goehr, elev al lui Schönberg, s-a familiarizat cu muzica celei de *a doua Școli Vieneze* de la o vîrstă foarte fragedă, fapt pentru care a fost destinat chiar din start creației seriale. Goehr a studiat muzica la colegiul regal de muzică din Manchester și împreună cu colegii săi Harrison Birtwistle și Peter Maxwell Davies a alcătuit *Manchester New Music Group*. Acest grup a exercitat o influență considerabilă asupra compozitorilor noștri mai tineri de azi. Pe la douăzeci de ani Goehr, fascinat de muzica lui Messiaen izbutește să studieze cu acesta un an la Paris. În această perioadă flirtează cu muzica lui Boulez și cu tînăra avantgardă pariziană. Lucidă și extrem de organizată, muzica lui Goehr poate fi caracterizată printr-un conservatorism progresiv și ca atare întîmpină greutăți în a-și găsi simpatizanți în rîndurile publicului muzical contemporan, atît de lesne sedus de ultima modă. În pofida acestui fapt integritatea fără compromisuri caracteristică muzicii lui Goehr îi va asigura fără îndoială supraviețuirea. Numit recent profesor de compoziție la Universitatea Cambridge, el își împarte timpul între cariera didactică și scris.

Harrison Birtwistle (1934) s-a născut în Lancashire. A obținut o bursă pentru a studia compoziția la Colegiul Regal de Muzică din Manchester înscriindu-se și la clasa de clarinet de la Academia Regală de Muzică din Londra. Concepția lui Birtwistle referitoare la forma muzicală se conturează spontan, fără vreun suport alcătuit din tehnici sau modele venite din trecutul imediat ori îndepărtat. Adesea dezvoltă modele structurale provenite din obiectele naturale care-l înconjoară. Două caracteristici esențiale ale muzicii de început ale lui Birtwistle pot fi ușor identificate : pe de o parte pot fi auzite blocuri tematice de figurații puternice, ostinato ; pe de altă parte un lirism plin de prospețime. La începutul deceniului al șaptelea Birtwistle intră într-o nouă lume sonoră și în această privință aș dori să menționez două lucrări : *„Triumful timpului"* pentru orchestră simfonică și *„Grimethorpe Aria"* pentru o formație de alămuri. Sînt lucrări de mari proporții, de o calitate sumbră, amenințătoare și amîndouă împărtășesc un tempo predominant lent, creind o muzică de mare intensitate. În prezent Birtwistle ocupă funcția de director muzical la Teatrul Național din Londra și se preocupă de scrierea celei de a doua opere.

Peter Maxwell Davies (1934) este un talent profund individual ; el s-a inspirat atît din muzica medievală cît și din formele de dans populare în secolul al XX-lea, în special foxtrot-ul. Și-a inventat o tehnică componistică proprie, foarte originală. Maxwell Davies își transformă temele alese (din orice fel de sursă) folosind permutări matematice pe care le proiectează apoi printr-o grilă (patrat magic). Se pare că aceasta îi oferă o cantitate nesfîrșită de material tematic și armonic cît și reperele controlului ritmic. Maxwell Davies este un compozitor prolific în toate genurile. Simțul teatrului e prezent în toate lucrările sale, fie că e vorba de muzică de operă, de orchestră, pentru ansamblu cameral ori pentru copii. La începutul deceniului al șaptelea Maxwell Davies a întemeiat grupul *„Fives of London"* și a scris multe lucrări pentru aceștia incluzînd cîteva piese de „teatru muzical". În ultimii ani Maxwell Davies și-a concentrat atenția spre scrierea unor piese orchestrale ample, iar cele două simfonii ale sale au fost primite cu mult succes fiind elogiate de critica muzicală din întreaga lume.

Richard Rodney Bennett (1936) a obținut o bursă la Academia Regală de Muzică unde a studiat cu Lennox Berkeley și Howard Ferguson. În 1957 o altă bursă oferită de guvernul francez i-a permis să petreacă doi ani la Paris sub îndrumarea lui Boulez. Bennett a devenit unul dintre cei mai prolifici compozitori de succes din Marea Britanie. Șirul realizărilor sale profesionale este impresionant ; de o suplețe componistică ieșită din comun el se simte în elementul lui în orice gen, indiferent de idiomul în care se exprimă, fie că e vorba de muzică serioasă, de muzică de film (pentru care Academia l-a distins în două rînduri), jazz, ori muzică pentru copii. Bennett este un înzestrat pianist de jazz și concertist care apare frecvent pe podiumul de concert din lumea întreagă în numeroase recitaluri. Folosirea tehnicii seriale într-un mod personal și convingător este caracteristica esențială a muzicii sale „serioase". Muzica sa este inventivă, plină de prospețime, economică și ușor de audiat.

Sper ca cititorul să mă ierte că nu voi individualiza prin nume pe nici unul dintre compozitorii din generația mai tînără din Marea Britanie. Deși mulți dintre aceștia au început deja să-și găsească o voce personală, mulți compozitori tineri, la fel de talentați, își mai consolidează încă propriile descoperiri într-un climat muzical tot atît de emoționant ca și celelalte despre care am relatat deja. Influențele lui Berio, Boulez, Carter, Ligeti, Lutoslawski, Stockhausen pentru a numi doar pe cîțiva, sînt mai mult decît evidente și totuși compozitorul britanic contem-

poran compune în stiluri numeroase şi variate de la muzica tonală la cea de avangardă. În calitate de compozitor cu o predispoziţie incurabilă către romantism sînt interesat în mod deosebit să detectez şi alte tentative de reviriment romantic. Aceasta nu înseamnă respingerea acelei explozii de opere cu adevărat remarcabile scrise în ultimii 20—30 de ani, ci mai curînd consolidarea lor, fapt care sperăm să nu distrugă ori să spele tot ceea ce am învăţat ci poate să ne deschidă noi orizonturi conducîndu-ne spre o nouă şcoală de compoziţie engleză, modernă.

Pentru compozitorul contemporan, viaţa muzicală din Marea Britanie e bogată şi variată. În Londra funcţionează două opere de prestigiu : Covent Garden şi English National Opera, şi cinci orchestre simfonice, toate cu statut egal. Există numeroase orchestre de cameră şi ansambluri şi de sigur trebuie să evidenţiez *London Simfonietta* celebră în lumea întreagă datorită promovării cauzei muzicii secolului XX. Toate aceste organizaţii fac în mod regulat comenzi care sînt susţinute financiar şi de Consiliul Artelor din Marea Britanie. Şi B.B.C. este un patron generos al muzicii noi ; muzica contemporană este interpretată la radio, televiziune şi în sala de concert. Celebrul festival internaţional B.B.C. *Promenade Concerts* programează multă muzică scrisă în secolul XX şi comandă cel puţin cinci lucrări majore în fiecare an. În afara Londrei sînt încă patru opere, opt orchestre simfonice profesioniste şi multe formaţii camerale. Numeroasele festivaluri de pe teritoriul Marii Britanii, dintre care cel puţin trei au statut internaţional susţin muzica nouă şi fac numeroase comenzi. Doar în Londra sînt cinci colegii muzicale. Compozitorii de perspectivă pot cere ajutorul *Societăţii pentru Promovarea Muzicii Noi* şi a *Concertelor New Mac Naghten*. Aceste două organizaţii au menirea descoperirii şi încurajării noilor talente. *Centrul britanic de informaţie muzicală* — o bibliotecă de partituri şi fonotecă stă la dispoziţia celor interesaţi.

Firește că această scurtă prezentare nu are pretenţia unei relatări exhaustive referitoare la viaţa muzicală din Marea Britanie, şi firește, trebuie să mărturisesc că aceasta reprezintă o vedere personală. Sper să fi izbutit totuşi, să ofer cititorului român o primă orientare care să-l încurajeze să folosească Biblioteca Brtanică, ca să se poată convinge singur.

*

Compozitorul britanic *Michael Blake Watkins* s-a născut în 1948 şi a studiat compoziţia cu Elisabeth Lutyens şi Richard Rodney Bennett ; a mai făcut studii speciale de chitară şi lăută cu Michael Jessett fost profesor la Colegiul Regal de Muzică din Londra. Este membru fondator al seriilor de concerte *New Mac Naghten* — organizaţie care se ocupă de interpretarea muzicii contemporane, în special de muzica britanică. În 1975, Blake Watkins a cîştigat *Premiul I Menuhin* cu *Dublul concert pentru oboi, chitară şi orchestră*. În 1976 este distins cu *Premiul I de compoziţie : Carl Flesch* pentru piesa de vioară solo *„Aripile nopţii"* în urma căruia primeşte din partea lui Yfrah Neaman comanda concertului de vioară care a fost interpretat şi la Bucureşti la Atheneul Român în mai 1982. În 1978, Blake Watkins a cîştigat *Premiul Guinness* cu *Concertul pentru orchestră „Étalage"*. În următorii ani a primit două burse din partea Consiliului Artelor din Marea Britanie pentru a avea posibilitatea de a se concentra asupra activităţii componistice. În 1981 a fost selectat din mai mult de 100 compozitori britanici pentru a deveni *First Fellow in Composition* în cadrul *The Greater London Arts Association* şi a *London Weekend Television*.

În prezent Michael Blake Watkins finisează o nouă lucrare pentru Yfrah Neaman, un dublu concert pentru vioară, violoncel şi orchestră. Proiecte viitoare includ o piesă camerală pentru London Simfonietta şi un concert pentru chitară — dedicat lui Carlos Bonell pentru London Simfonietta.

Viața muzicală

Festivalul muzicii românești, Iași, ediția a VII-a

Între manifestările periodice consacrate artei muzicale, cele cu profil cît se poate de definit sînt doar cîteva ; între ele, Festivalul muzicii românești de la Iași, ajuns la a șaptea ediție, ocupă un loc aparte prin înseși scopurile sale, în deplină concordanță cu realizările școlii noastre componistice și interpretative, cu interesul pe care îl suscită în rîndurile publicului. Festivalul — integrat în „Cîntarea României" și în deplină actualitate prin mottoul său „Pentru patrie, pentru pace" — nu se rezumă la concerte obișnuite, de cele mai diverse genuri (de la lied la operă și de la recitalul instrumental la concertul vocal-simfonic), ci include și acțiuni speciale cum ar fi întîlniri cu publicul, îndeosebi din marile platforme industriale (dar și din mediul sătesc), colocvii profesionale. Pentru a duce la bun sfîrșit aceste inițiative, conlucrează Comitetul pentru Cultură și Educație Socialistă al Județului Iași, Uniunea compozitorilor, Radioteleviziunea, Filarmonica „Moldova", Opera de Stat, Conservatorul „George Enescu". În plus — și este o trăsătură care merită a fi subliniată și extinsă —, aproape fiecare manifestare a Festivalului este patronată de către o întreprindere locală (Combinatul de utilaj greu, „Nicolina", „Victoria", „Moldova", Intreprinderea metalurgică, de confecții, „Tehnoton", Fibre sintetce), la care are loc și cîte un recital al artiștilor care asigură respectivele programe, ceea ce contribuie la cunoașterea și prețuirea reciprocă, la cultivarea gustului pentru genurile complexe și ample, la înțelegerea efortului creator și a problematicii componisticii românești actuale.

În cele opt zile ale Festivalului, am numărat nu mai puțin de 25 de acțiuni programate (evident, unele simultane) ; de aceea, nu vom putea face mențiuni decît despre unele dintre ele, urmărind evoluția cronologică.

Jurnalul nostru de Festival începe firește din prima zi (7 mai), notînd ținuta de excepție a concertului inaugural, precedat de discursurile de rigoare, onorat de prezența unor personalități ale vieții culturale republicane (în frunte cu președintele Uniunii compozitorilor, Nicolae Călinoiu) și locale. Sub conducerea lui Ion Baciu s-a reeditat vibranta tălmăcire din Festivalul Enescu a *Octuorului* enescian (cvartetele „Voces" și „Euterpe", reunite). Apoi am ascultat o interpretare cizelată, luminînd detalii ale partiturii pînă acum umbrite, a *Concertului pentru vioară și orchestră* de Dumitru Capoianu (solist Daniel Podlovschi) și prima audiție a cantatei *Suflet de țară* de Theodor Drăgulescu (cu dimensiuni de frescă și parfum de baladă, structurată tematic unitar), cîntată cu mult relief de mezzosoprana Adina Iurașcu, orchestra și corul Filarmonicii „Moldova" (dirijorul corului — Ion Pavalache). Cu acest prilej s-a inaugurat și o expoziție de cărți, partituri și discuri (asigurată de Centrul de librării Iași în colaborare cu Editura muzicală, Electrecord și magazinul „Muzica" din București).

Ziua a doua a cuprins un simpozion cu tema „Arta interpretativă și creația muzicală românească în contextul dezvoltării societății noastre socialiste", la care, sub conducerea lui Mihai Cozmei, rectorul Conservatorului din localitate, muzicologul Nicolae Călinoiu și cadrele didactice ieșene universitare au susținut comunicări, acoperind zone diverse, de la sociologia culturii la analiza muzicală. În aceeași zi, un concert-dezbatere la palatul Al. I. Cuza din Ruginoasa, cu program (piese de C. Arvinte, S. Vinătoru, V. Spătărelu, V. Ionescu-Pașcani, V. Munteanu) asigurat de corul mixt al Asociației „Al. I. Cuza" din comună, formație care sub îndrumarea competentă și neobosită a dirijorului Adrian Ardeleanu se situează în fruntea mișcării noastre de amatori (Premiul I la Festivalul național „Cîntarea României", ediția a III-a), avînd un nivel demn de elogii. Discuțiile purtate au atins unele puncte de interes teoretic și practic — îndeosebi cele privind repertoriul unor astfel de ansambluri, schimburile de experiență ș.a.

Duminică 9 mai : cea mai încărcată zi din Festival. Un concert cu prime audiții de lucrări ale studenților clasei de compoziție (condusă de Vasile Spătărelu) a demonstrat o bună îndrumare profesională, vizînd stăpînirea meșteșugului în forme diverse (de la lied la sonată), talente reale (este normal ca originalitatea să apară odată cu forjarea personalității artistice), între care am nota în primul rînd pe Leonard Dumitru (mai cu seamă pentru *Trei invențiuni pentru pian*). Recitalul de lieduri al lui Ionel Voineag, reputatul tenor al Operei ieșene, acompaniat de Ioan Welt, a cuprins în exclusivitate lucrări de Nicolae Bretan. Concertul cvartetului „Voces", strălucit reprezentant al artei noastre interpretative, cu multiple distincții și răsunătoare prezențe internaționale, a propus publicului o primă audiție absolută (*Cvartetul* de Anton Zeman, bine gîndit și cu material generos), alte două prime audiții locale (*Cvartetul 3* de Pascal Bentoiu, cu o densitate excepțională a facturii, *Cvartetul 3* de Vasile Spătărelu, remarcabil ca scriitură și ca expresie lirică), alături de cunoscutul *Cvartet 12* de Wilhelm Berger. Modul cum „Voces" promovează muzica noastră nouă — ca de altminteri orice lucrare (clasică, romantică ori modernă) — este pilduitor prin seriozitatee, profunzime și eficiență. O seară de balet cu ansamablul constănțean „Fantasio" a cuprins lucrări cunoscute și favorabil comentate la momentul apariției lor, creații ale consacratului coregraf Oleg Danovski (*Miorița* de Carmen Petra-Basacopol și *Rapsodiile* enesciene) și mai tînărului Ion Tugearu (*Toaca* de Ion Maxim),

Luni 10 mai, din nou latura colocvială, pe o temă de acută actualitate și de interes major : „Ideea păcii în creația compozitorilor români". Au fost expuse opinii care atestă vocația patriotică și umanistă a muzicii românești și a slujitorilor ei, dîndu-se numeroase exemple din trecut și de azi. N-am participat la recitalul de lieduri susținut de Mioara Cortez-David, Aneta Pavalache, Adriana Severin, Ecaterina Zărnescu, Visarion Huțu, George Solovăstru, dar am asistat la premiera absolută a operei *Căruța cu paiațe* de Mansi Barberis. Lucrarea urmează tiparele — și într-o bună măsură și spiritul — vodevilului, înfățișînd, într-o sugestivă suită de tablouri de epocă (libretul de A. Ionescu-Arbore), crîmpeie semnificative din viața lui Matei Millo, promotor al teatrului românesc. Melodioasă și colorată, muzica se ascultă cu plăcere. Interpretarea a aparținut studenților de la Conservator, sub bagheta dirijorală atentă a lui Corneliu Calistru și sub cea regizorală abilă și eficientă a lui Dimitrie Tăbăcaru. S-a vădit că la Iași avem o frumoasă școală vocală și bună îndrumare scenică.

În ziua a cincea a Festivalului, grupuri mici de compozitori, muzicologi și interpreți, în principal ieșeni și bucureșteni, au expus elevilor din 4 licee importante din vechea capitală moldoveană tema „George Enescu și muzica contemporană românească", suscitînd interesul auditorilor, receptivi, după cum s-a văzut, la creația marelui nostru muzician. Tot în acea zi, corul Filarmonicii, corala „Cantores amicitiae", cvartetul „Voces" au fost oaspeții a trei mari colective de oameni ai muncii, dintre cele care au patronat manifestări. Seara, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii române, sub conducerea lui Paul Popescu, avînd concursul corului ieșean, a prezentat în primă audiție cantata *Ștefan cel Mare* de Viorel Munteanu, care valorifică sensibil și limpede tradiția contemporană a genului, într-o tehnică modernă neostentativă. Au mai fost cîntate *Concertino pentru harpă și orchestră* de Carmen Petra-Basacopol (solistă Elena Ganțolea) și *Simfonia I* de Enescu.

În ziua următoare, concerte-lecție în județ (cu aceleași formații care au concertat în ajun în întreprinderi ieșene), un spectacol — repetat — de varietăți (cu succes lucrativ) și premiera ieșeană a dipticului *Arald* și *Luceafărul* de Nicolae Bretan. Universul filosofic și poetic eminescian și-a găsit întruchiparea componistică potrivit concepției și posibilităților autorului operei *Horia*, iar cea scenică datorită strădaniilor fertile ale regisorului Dan Nasta, secondat de scenografa Hristofenia Cazacu, de a sublinia prin metafora scenică sîmburele etern uman al versului marelui poet al cărui echivalent muzical este atît de greu de găsit. Spectacolul are unitate de stil și se bucură de o distribuție în care remarcăm, pe lîngă Dan Nasta însuși, pe Svetlana Ionescu, Florin Siminic, Duiu Marius Șuteu (în *Arald*), Maria Boga-Verdeș, Ionel Voineag, Camelia Sotrin-Pascu, din nou Duiu Marius Șuteu, Visarion Huțu (în *Luceafărul*). Conducerea muzicală a lui Coroneliu Calistru a unificat, coerent, eforturile soliștilor, orchestrei și corului (pregătit de Anton Bișoc).

Penultima zi a inceput cu o consfătuire în care s-au căutat direcțiile afirmate ale Festivalului, încurajîndu-se spiritul prospectiv al participanților care, în unanimitate și entuziast, au subliniat rosturile stimulatoare majore ale manifestării. La prînz, din nou concerte în întreprinderi (am fost la „Tehnoton",cu ansamblul coral al Filarmonicii „Banatul").Concertul Filarmonicii timișorene a debutat cu *Lumina*, cantată de Sabin Păutza, frumos cîntată (solistă Maria Morariu) ; în continuare, *Simfonia a II-a*, „*Opus Dacicus*" de Ștefan Niculescu, admirabil arcuită și organic structurată și, în fine, monumentalul oratoriu *Cîntare străbunilor* de Remus Georgescu, un colaj de bun gust de texte istorico-poetice, tratat muzical cu măiestrie,într-o tălmăcire înaripată sub conducerea autorului (prețioasă contribuția actorilor Larisa State-Mureșan, Dinu Ianaculescu, a sopranei Virginia Manu, a flautistei Ioana Mogoș și, mai cu seamă, a corului, dirijat de Diodor Nicoară).

Ultima zi, 14 mai, a fost consacrată artei eminentului cor „Madrigal", creația muzicianului subtil care este Marin Constantin, de asemenea cu adeziunea publicului ieșean, iubitor de evenimente de autentică cultură.

În ansamblul său, a VII-a ediție a Festivalului muzicii românești apare ca o manifestare cu multiple și adînci semnificații, glăsuind despre contribuția substanțială a muzicii și muzicienilor români la viața noastră spirituală, însuflețită de idei estetice, filosofice și sociale umaniste și patriotice.

Petre CODREANU

BRAȘOV'82

În anul împlinirii a 250 de ani de la nașterea lui Haydn și a 100 de ani de la nașterea lui Stravinsky și Kodàly, al XIII-lea Festival al muzicii de cameră de la Brașov a cinstit memoria acestor uriași ai muzicii universale înscriind în programele sale un trio și două cvartete de Haydn, *Dumbarton Oaks Concerto* de Stravinsky și *Duoul op.7 pentru vioară și violoncel* de Kodàly. La polul opus acestor momente de pioasă aducere aminte s-au situat două prestigioase prime audiții absolute — *Cvartetul nr. 6* de Tudor Ciortea și „*Comoriledin stafidă*", 12 cîntece pentru cor de copii și orchestră de cameră de Anatol Vieru —, precum și recitalul de lieduri intitulat „Lucian Blaga cîntat de Sigismund Toduță". Alte puncte de greutate ale festivalului le-au constituit recitalul de lieduri germane pe texte de Goethe oferit de Martha Kessler și Iosif Ion Prunner — un binevenit și foarte bine primit act de cultură menit să marcheze comemorarea a 150 de ani de la moartea poetului —, recitalul Brahms al lui Dan Grigore dat în compania fraților Andrei și Peter Csaba, momentul de muzică veche brașoveană — Honterus și Bakfark — urmat de un moment de muzică de cameră franceză din secolul XVIII, oferite de formația „Cantus serenus", precum și integrala triourilor cu pian de Șostakovici. Enescu a fost prezent prin interpretarea cu adevărat congenială a *Cvartetului nr. 2* de „Voces" din Iași (Sanda Guțu și Sorin Petrescu i-au cîntat numai o

3 — c. 2492 — 65

parte din *Sonata a II-a*, ceea ce este un act absurd de impietate !). De Tudor Ciortea s-a mai cîntat cunoscutul *Cvintet pentru* alămuri, pe Wilhelm G. Berger l-am reîntîlnit în *Sonata pentru violoncel şi pian*, pe Sabin Pautza în *Laude* pentru orchestră de cameră. Marea generaţie Jora-Negrea-Drăgoi-Andricu a fost prezentă şi ea prin *Cvartetul op. 9* şi două lieduri de Jora. Lucrări reprezentative de Rossini, Mozart şi Beethoven, dar şi de Debussy şi Milhaud, au completat armonios acest repertoriu în care singura lucrare dubitabilă sub aspectul autenticităţii estetice a fost *Passacaglia* de Handel prelucrată pentru vioară şi violoncel pare-mi-se de Halvorsen. Aşadar, felicitări pentru acest program multilateral, substanţial şi echilibrat, poate cel mai bine alcătuit din toate cîte mi-a fost dat să aud la Braşov.

Sub aspectul performanţei interpretative, punctul culminant al festivalului a fost, fără îndoială, recitalul Enescu-Beethoven al cvartetului „Voces". Ascensiunea din ultimii ani a formaţiei ieşene este cu adevărat spectaculoasă ea reprezentînd azi nu numai un nivel deosebit de înalt de măiestrie, ci şi un stil cameral eminamente contemporan : analitic, meticulos, extrem de nuanţat mai ales în domeniul intensităţilor mici, frontal opus manierei hiperexpresive a prestigiosului Cvartet „Napoca" din Cluj-Napoca, cea mai veche formaţie de acest fel din ţară care, firește, îşi are şi ea adepţii. („Vocile extreme" ale cvartetului, Ştefan Ruha şi Iacob Dula s-au achitat cu strălucire şi de dificila sarcină a executării *Duoului* de Kodàly). Pentru semnatarul acestei cronici performanţa Cvartetului „Pro musica" din Bucureşti a constituit o surpriză neaşteptată. Făcînd abstracţie de „Voces", de mult nu mi-a fost dat să ascult un cvartet atît de eufonic. Dacă prima filarmonică a ţării ar oferi acestor tineri instrumentişti — Cristian Ifrim, Cezar Marin, Eugen Popescu-Doreanu şi Dan Cavassi — condiţii similare cu cele asigurate „Voces"-ului de filarmonica din Iaşi, am putea avea în curînd şi la Bucureşti un cvartet de coarde de talie europeană ! Exprimîndu-mi regretul pentru a nu fi putut asculta concertele de festival date la Bran şi la Făgăraş, deci nici Cvartetul „Arpeggio" din Braşov, îmi face plăcere să relev, în schimb, valoarea excepţională a încă unei formaţii ieşene, fără echivalent la Bucureşti, „Musica viva" condusă de Vicenţie Ţuşcă, un ansamblu „multiplex" care, aidoma „Ars novei" din Cluj, îşi schimbă componenţa de la caz la caz, în stare să se prezinte în faţa publicului pînă şi cu două mandoline, ca în *Serenada op. 24* de Schoenberg, o lucrare dodecafonică preserială care ne-a fost prezentată la Braşov într-o versiune remarcabilă, de mare rafinament. Avînd-o ca invitată pe Emilia Petrescu care a evoluat splendid în Suita de romanţe pe versuri de Al. Blok de Şostakovici, reuniunea camerală „Pro musica" din Braşov, în fruntea ei cu neobositul promotor al acestui festival, pianistul Liviu T. Teclu, a dovedit şi de data aceasta că este o continuatoare demnă a celor mai valoroase tradiţii locale ale genului, la fel ca şi orchestra de cameră „Gh. Dima" condusă excelent de Ilarion Ionescu-Galaţi, care a colaborat cu tînărul oboist Adrian Petrescu — cel mai solicitat şi poate şi cel mai valoros solist suflător român din generaţia lui ! — şi cu minunatul cor de copii „Camerata infantis", mîndria vieţii muzicale braşovene. „Cantus serenus" din Braşov se prezintă azi ca un foarte omogen cvartet de viole da gamba, în stare să abordeze cu succes întregul repertoriu din Renaştere şi Baroc destinat formaţiilor de acest fel, completată cu doi valoroşi claveciniști şi cu violonista Ecaterina Hanke, foarte inspirată în muzica veche franceză. Alături de Emilia Petrescu şi Martha Kessler, maestre de notorietate necontestată ale liedului, de data aceasta a evoluat la Braşov şi o echipă de cîntăreţi clujeni — Mihai Zamfir, Iulian Jurja, Ion Budoiu şi Liliana Bizineche — care, împreună cu acompaniatoarele lor, Suzana Péntek, Ninuca Oşanu-Pop şi Lucia Crăiţa, au ştiut să ridice recitalul Toduţă la rangul unei adevărate sărbători a liedului românesc contemporan. Timişoara muzicală a fost prezentă la Braşov în persoana admirabilei violonceliste Sanda Guţu care a interpretat cu multă delicateţe Sonata a V-a de Beethoven şi Sonata de Debussy, avîndu-l ca partener pe Sorin Petrescu.

Enumerarea oaspeţilor străini nu va ocupa mult spaţiu de tipar. Urăm festivalului să aibă în viitor cît mai mulţi oaspeţi ca trioul Bondurianski-Ivanov-Otkin din Moscova, formaţie de cert nivel internaţional care, în afară de două capodopere cunoscute, ne-a relevat şi o senzaţie, frumuseţea nu tocmai egală dar pe alocuri chiar epatantă a unei lucrări de tinereţe de Şostakovici, descoperită recent. În schimb, cvartetul „Ars vocalis" din Luxemburg s-a dovedit a fi o foarte modestă reuniune de diletanţi, simpatici în felul lor dar neavînd ce căuta la un asemenea festival muzical.

La concursul de cvartete din cadrul festivalului, de data aceasta au evoluat cinci formaţii studenţeşti, premiul I atribuindu-se formaţiei Mondiru-Gînju-Nichita-Cristea din Iaşi, iar premiul special al Uniunii Compozitorilor formaţiei Mihalcea-Crăciunescu-Romanescu-Joiţoiu din Bucureşti. Prima etapă de concurs, în care formaţiile au cîntat, obligatoriu, *Cvartetul op. 64 nr. 5*, supranumit şi *„Ciocîrlia"*, de *Haydn*, a demonstrat din nou faptul că în privinţa interpretării acestui mare clasic al genului coexistă la noi concepţii extrem de contradictorii. În etapa a doua, în schimb, am putut observa cu satisfacţie ataşamentul unanim al acestor inimoşi şi talentaţi studenţi faţă de muzica nouă românească şi în special faţă de creaţia lui Wilhelm G. Berger, compozitorul autohton predilect al acestei generaţii de cvartetişti. Incontestabil, juriul prezidat de Prof. Dr. Sigismund Toduţă a procedat just cînd a decis să premieze toate formaţiile, pentru a răsplăti — firește, diferenţiat ! — nu numai performanţele de vîrf, ci şi bunăvoinţa şi strădania onestă a formaţiilor compuse din instrumentişti mai puţin dotaţi. În condiţiile de azi, cînd în clasele de muzică de cameră de la conservatoare se predau cu precădere duete, fiecare cvartet studenţesc trebuie încurajat şi sprijinit chiar şi numai pentru meritul existenţei sale.

Simpozionul intitulat *„Muzica de cameră şi valenţele ei educative"* a reuşit să cuprindă mai toate problemele vitale ale muzicii de cameră româneşti de azi. Invitatul de onoare care a prezidat simpozionul, Prof. Dr. Sigismund Toduţă a insistat cu precădere

asupra importanței educației muzicale. Afirmînd că „cine vrea să cucerească viitorul trebuie să cucerească tineretul", a lansat o vibrantă chemare la crearea unui repertoriu de muzică de cameră de mare valoare estetică, accesibilă tinerilor și amatorilor. Dr. Cornel Țăranu, ca inițiator și conducător al formației „Ars nova" a relevat interesul cu totul deosebit de care se bucură în marile centre muzicale din Occident muzica românească cea mai recentă — prea timid programată la Brașov ! —, această muzică captînd nu numai prin modernitatea ei, ci și prin unitatea de stil și de ethos care o caracterizează. Tudor Ciortea și Gemma Zinveliu au evocat momente din istoria vieții de muzică de cameră din Brașov. Pascal Bentoiu ne-a reamintit faptul că Enescu deja prin lucrările sale din jurul anului 1900 a dovedit că muzica de cameră instrumentală este „adevărul sufletului românesc", un gen de muzică eminamente prielnic pentru a da glas și formă spiritualității românești. Dr. Anatol Vieru a numit muzica de cameră „starea normală a muzicii", spre deosebire de cazurile ei extreme, solistica și muzica de ansamblu. Genul este indispensabil atît în educarea publicului, cît și în educarea muzicienilor, atît a soliștilor, cît și a orchestranților. În muzică, România este o țară dezvoltată, dar să nu uităm că recolta mare de azi se strînge de pe urma unei mari însămînțări de ieri și ne obligă să consolidăm pentru viitor cuceririle de care beneficiem. Ca delegată a CCES, Adriana Iacob a schițat o imagine de ansamblu a vieții camerale din țară mai ales sub aspectele ei organizatorice și a asigurat asistența de sprijinul înaltului organ pe care îl reprezintă pentru acest gen muzical. Liviu Teodor Teclu a ridicat problema discordanței dintre recunoașterea de principiu a muzicii de cameră și statutul ei oficial, preocupările din acest domeniu fiind asimilate, practic, cu problemele personale ale instrumentiștilor. În același sens a pledat și Alfred Hoffman pentru a se reformula statutul administrativ al muzicii de cameră. Trebuie urmat exemplul Iașilor care, acordînd cvartetului „Voces" statutul unei formații subvenționate, a contribuit substanțial la crearea acelei valori excepționale pe care o reprezintă cvartetul ieșean în contextul artei românești contemporane. Talentul muzical al României, aidoma sării și aurului din pămînt, este un bun inestimabil care trebuie gospodărit cu maximum de responsabilitate. Petre Codreanu a dezvoltat ideea că în ecuația compozitor-interpret-public publicul este o entitate inpalpabilă, problematică prin definiție, iar în cazul muzicii de cameră disproporția dintre valoarea și aria restrînsă de propagare este alarmantă. Și aceasta trebuie să devină un bun al publicului larg, al tuturor. Despina Petecel a evocat și a dezvoltat ideea lui George Breazul conform căreia receptivitatea unui popor față de muzica de cameră este o expresie directă a gradului lui de civilizație.

Acest mănunchi de fraze nu reflectă, nici nu reprezintă, ci încearcă doar să ilustreze bogăția de idei care a caracterizat acest simpozion extraordinar de reușit. Din păcate, el nu a fost înregistrat pe bandă magnetică, deși luarea de cuvînt a mai tuturor vorbitorilor a fost atît de măiestrit formulată, încît transcrierea brută a benzilor s-ar fi putut transforma cu un minim de muncă redacțională într-un volum impunător, menit să reflecte inteligența, priceperea și spiritul de responsabilitate al acelor muzicieni, muzicologi și organizatori ai vieții muzicale care s-au întîlnit la Brașov pentru a dezbate problemele cruciale ale muzicii de cameră contemporane românești și ale gospodăririi ei la nivelul înaltelor ei valențe estetice și educative, spre binele întregii societăți.

Francisc LÁSZLÓ

Festivalul „Timișoara muzicală"

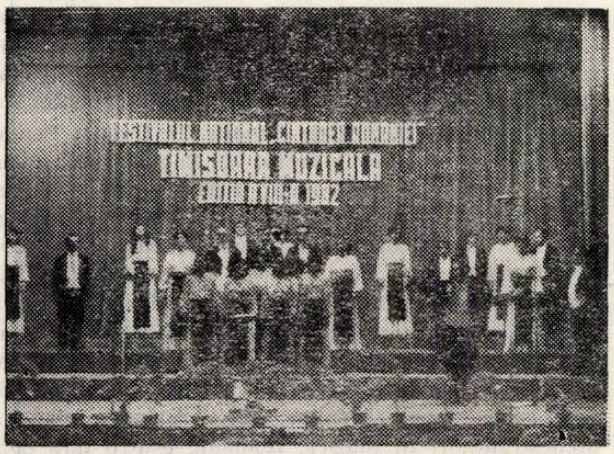
La sfîrșitul celor 18 zile de manifestări (20 mai — 6 iunie) realizăm dimensiunea impresionantă și nivelul superior al ediției a VIII-a a festivalului „Timișoara muzicală". Prin iscusința organizatorilor, nucleul constituindu-l fără îndoială dirijorul și compozitorul Remus Georgescu, director al Filarmonicii „Banatul", prin potențialul și climatul muzical al Timișoarei, această ediție a făcut ca orașul florilor să respire aerul unui eveniment muzical de rezonanță națională, cu ecouri europene.

Caracterul neprofilat al festivalului bienal de la Timișoara impune interesului tocmai diversitatea și aria sa largă de cuprindere. Concertele simfonice, vocal-simfonice, de muzică camerală, corală, spectacolele de operă și balet, concertul dezbatere, colocviile au aderat prin conținut și mesaj la ideea de pace, ca un fir roșu al întregului festival. La direcțiile generale ale ediției se mai cuvin menționate, ponderea deosebită pe care a avut-o creația românească, marcată și de astă dată cu o primă audiție absolută enesciană *Suite châtelaine* (Suita castelană).

Încercările edițiilor precedente de a delimita în festival un sector teoretic, de muzicologie, și-au găsit deabia acum o formulare certă, colocviul „Muzicienii români și pacea" desfășurat în primele zile ale festivalului. Temeinicia teoretică a discuțiilor, incitate în genul unei mese rotunde de către Luminița Vartolomei, a avut un corespondent egal în exemplificările pe bandă sau pe viu. Prin specificul lor, genurile muzicale aderă la ideea de pace, de la solemnitatea gravă a cîntecului coral (Mircea Neagu), sau a can-

tatei (Irina Odăgescu-Ţuţuianu), la transparenţa cîntecului de copii (Laurenţiu Profeta) sau accesibilitatea muzicii uşoare (Marius Ţeicu), pînă la truculenţa unei muzici electronice, invocînd pacea în antiteză cu torsionările războiului (Corneliu Cezar). Prin concreteţea comunicării, originalitate, sau adesea prin ţinuta de adevărat eseu, au îmbogăţit conturul acestui colocviu şi poetul Nicolaus Berwanger, criticul literar Marcel Pop-Corniş, apoi Ion Crişan, Smaranda Oţeanu, Nicolae Boboc, Adriana Iacob, Remus Georgescu, Petru Oschanitzky, Rodica Giurgiu. În încheierea discuţiilor, tovarăşul Constantin Potângă, secretar al Comitetului Judeţean Timiş al PCR a remarcat bogăţia ideilor din acest colocviu, care s-a constituit într-o chemare mobilizatoare adresată muzicienilor să consacre un loc tot mai important în creaţia lor domeniului luptei pentru pace. „Am asistat la una din cele mai frumoase manifestări din aceste zile, înscrisă în rîndul acţiunilor ce sprijină iniţiativa de pace a ţării noastre" — s-a spus în încheiere. Momentul de vibraţie emoţională a colocviului l-a creat prezenţa corului „Madrigal" dirijat de Marin Constantin, care a prezentat lucrări adecvate tematicii şi din care nu a lipsit impresionanta *Amintiri despre Hiroşima* de Dan Buciu.

Din jalonările imensului repertoriu muzical parcurs se remarcă şi Concertul dezbatere, în organizarea Radiodifuziunii, avînd un adevărat mentor în persoana compozitorului şi muzicologului Doru Popovici. Concertul a aparţinut orchestrei şi corului Filarmonicii „Banatul" dirijate de Remus Georgescu, Nicolae Boboc şi Diodor Nicoară şi a însemnat pentru muzica românească o selecţie valorică a primelor audiţii absolute. Concertul a fost o tribună deschisă confruntării unor noi compoziţii, a creatorilor lor cu cîmpul eterogen al celor cărora li se adresează. Receptarea diferenţiată s-a şi dovedit în discuţii. În ordinea desfăşurării concertului am ascultat în primă audiţie absolută două lucrări corale *Legenda ciocîrliei* de Doru Popovici şi *Ciuleandra* de Vasile Spătărelu. Talentul şi intuiţia muzicală ale dirijorului Diodor Nicoară, cu ecou în sensibilitatea solistei Maria Moraru, au condus la reconstituirea sonoră a acestor partituri ce vor îmbogăţi cu siguranţă, repertoriul coral românesc. Pe versurile Martei Popovici, *Legenda ciocîrliei,* amplu madrigal dramatic, porneşte spre esenţializările muzicale într-o linearitate descoperită a scriiturii, de la izvorul inconfundabil al bizantinismului îngemănat la noi cu folclorul. Solicitările sopranei solo într-un cîntec celest, imaginîndu-l prin cvarte succesive pe cel al privighetorii, conferă lucrării dificultate, într-o nobilă distincţie. *Ciuleandra,* o lucrare amplă, variaţională, subscrie elaborărilor temeinice ale lui Vasile Spătărelu. Pornind de la valorificarea unei melodii de joc cu pondere de simbol, pe parcursul celor trei secţiuni se trece de la expunerea temei în unisonul corului feminin, la mişcarea maestuoasă a dansului prin diverse ipostaze de



joc, cîntec de leagăn spre vivacitatea sîrbei finale. Asimilate în unitatea lucrării, ecourile de jazz ale solistei, în partea mediană, sporesc pitorescul lucrării. S-a prezentat apoi o cantată existentă în repertoriul filarmonicii cam de un an, cantata *Lumină* de Sabin Pautza, în care acest „compozitor total" cum îl numea D. Popovici a făcut dovada harului său printr-o scriitură simplă, apelînd aici la forţa unor inspirate înlănţuiri armonice, cu o eficienţă a orchestraţiei în susţinerea vocilor. *Schiţă simfonică la o frescă* pledează în continuare pentru actualitatea componistică a lui Mircea Hoinic. Titlul ne-ar putea deruta fiindcă lucrarea nu aderă unei contemplaţii statice ci surprinde prin diversitatea limbajului cu apel la o orchestră tradiţională mare. Imaginile sonore se succed şi se suprapun cu mobilitate. De la pupitru, Nicolae Boboc, dominînd varietatea şi dinamismul lucrării, a coborît în substratul de simţire pe care-l invocă această muzică. Culminaţia concertului dezbatere a constituit-o *Suita châtelaine* (Suita castelană) de George Enescu, care a răsunat de fapt pentru prima oară cu o săptămînă înainte în sala „Capitol", în concertul din 22 mai. Prin actul de cultură consfinţit în acest concert, data respectivă primeşte dimensiunile unui moment istoric. După *Voix de la nature,* prima audiţie absolută tot la Timişoara acum doi ani, Filarmonica „Banatul", dirijorul Remus Georgescu îşi leagă numele deopotrivă de restituirea unei alte creaţii enesciene. Faptul că această suită compusă încă din 1911 a rămas neterminată, avînd doar două părţi *Entrée* (Introducere) şi *Chasse* (Vînătoare), nu era un motiv să stea în afara circuitului vieţii de concert. Precedînd *Simfonia a II-a, Suita castelană* a purtat iniţial numărul de opus al acesteia adică 17, după cum se poate citi pe prima pagină, sub semnătura autorului. Audierea celor două părţi ale *Suitei castelane* conturează imaginea unei muzici de maturitate, densitate şi extensie, partitura originală conţinînd 110 pagini caligrafiate cu recunoscuta meticulozitate enesciană. Interpretarea partiturii, pusă la dis-

poziție de Muzeul Muzicii din București, Fondul George Enescu, finisată cu deferență de către Remus Georgescu, a pus în lumină o muzică aderentă la marele filon al „lirismului enescian" potențat de un aparat orchestral amplu, un lirism subliniat de creșteri patetice, solemne. Cunoașterea in întregime a creației enesciene este un semn de prețuire și o datorie pe care posteritatea o va judeca. În susținerea acestei idei a venit și prima audiție absolută a unei lucrări din tinerețea lui Enescu, *Andante pentru doi violonceli și orgă*, o piesă de cîteva minute ce anunță geniul prin siguranța scriiturii și care a fost executată în egalitate de ton și culoare de către Alexandra Guțu și Ștefan Kerekeș.

„Muzica — o componentă a vieții spirituale a copiilor" a fost titlul generos al simpozionului ce a marcat în agenda festivalului sărbătorirea Zilei internaționale a copilului. Și în acest dialog familia muzicienilor a invitat confrații din alte domenii artistice. La dezbaterile conduse de compozitorul Ion Crișan, au participat : muzicologul Liviu Rusu, criticul muzical Cristian Mihăilescu, muzeograful Rodica Giurgiu, profesorul Octovian Varga, scriitorul Ion Arieșanu, regizorul de operă Dumitru Gheorghiu. Un încîntător și adecvat eplog al simpozionului l-a constituit concertul a două dintre formațiile liceului de artă, Corul de copii dirijat de prof. Marius Tănăsescu și orchestra simfonică a elevilor dirijată de prof. Gheorghe Chiculiță precum și o talentată solistă la pian, Diana Tătaru din clasa a VII-a. O interpretare ce îmbina prospețimea cu siguranța execuției a justificat și de astă dată prezența Liceului de artă „Ion Vidu" pe scena festivalului.

Corul „Madrigal", oaspete consecvent al sărbătorii muzicale timișorene, a onorat deschiderea ediției 1982. Valoarea inestimabilă a acestui cor, pornită din tendința spre perfecțiunea interpretării, se reflectă din plin în resurecția, la un alt nivel, a unor izvoare muzicale arhaice, de cîntec psaltic în îngemănare cu folclorul. Avînd la îndemînă acest adevărat instrument de cultură națională, compozitorii dau strălucire unor valori muzicale rămase parcă inadmisibil neobservate. În acest capitol se înscriu și lucrările ascultate : *Către Constantin Brîncoveanu* și *Aghios o Theos* după Filothei sîn Agăi Jipei, *Omagiu lui Enescu* de Doru Popovici, *Colinde transilvane* de Roman Vlad, *Festum hibernum* de Alexandru Pașcanu, *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbe. La acest cor acurateței a devenit o condiție naturală, tonul planînd imperturbabil, după minute în șir pe abandon în onomatopee, clustere sau efecte instrumentale. Mesajul de pace din *Remember Hiroșima* de Dan Buciu și *Ofrandă copiilor lumii* de Sabin Pautza se transmite printr-un limbaj modern la care subscrie identificarea dirijorului cu ansamblul, respirînd misterul comuniunii îndelungate.

Concertul Filarmonicii „Banatul", dirijat de Remus Georgescu, în care s-a prezentat în primă audiție absolută *Suita castelană* de George Enescu se cerea continuat la un nivel de egală elevație, emoția fiind menținută de protagoniști cum sînt corul „Madrigal" și violonistul Ion Voicu. Cu această ocazie „Madrigalul" ne-a propus ipostaza includerii sale într-o interpretare vocal-simfonică. Desigur că am putea opina că acest lucru îl poate face orice cor ; „Madrigalul" să ni-l păstrăm pentru ceea ce prestează el inegalabil, dar intonarea celor trei lieduri de Schubert *(Serenada, Teiul* și *Păstrăvul)* și a *Motetului K. V. 618* de Mozart este oare ușor de egalat ? Maniera liedului schubertian a fost topită în sonoritatea corului la care orchestra vegheată cu discreție de dirijor și-a adaptat și rotunjit sonoritățile. Ion Voicu, același violonist a cărui artă domină și cucerește în același timp, ne-a prezentat dintr-o respirație, două capodopere ale genului : *Concertul în la minor* de Bach și *Concertul nr. 3 în Sol major* de Mozart.

Orchestra de cameră, sub îndrumarea lui Remus Georgescu, s-a dedicat, într-un concert de patru concerte, detașării solistice o unor instrumentiști de excepție ai Filarmonicii. Colaborarea lui Ștefan Ruha cu orchestra de cameră, tot o premieră, a fost dublată de alegerea lui Ioan Fernbach ca partener în parcurgerea celebrului *Dublu* în re minor de Bach. Remarcabilă a fost convergența arcușului ponderat al violonistului timișorean cu avînturile lui Ruha „disciplinate" și ele într-o elaborare de bună factură stilistă, care s-a menținut și în *Concertul în Mi major* de Bach. Ținuta nobilă a programului a înscris și dialogul solistic din *Concertul în re minor pentru vioară, oboi și orchestră* de Liana Alexandra, în primă audiție la Timișoara. Recunoscută pe plan național și internațional, compozitoarea și-a demonstrat cu această lucrare, curajul extensiei, stăpînirea limbajului și un rafinament al sonorităților, economicoase dar eficiente. Liniile solistice impecabile (Ioana Mogoș și Eva Bloch, în dialog egal cu mici grupuri camerale) au conturat o muzică expresivă, discretă.

Unul din punctele de atracție ale festivalului a fost și întîlnirea publicului timișorean cu violonistul Yvry Gitlis (Franța). Apariția sa, voit asemănătoare cu imaginea pe care ne-am format-o despre Paganini, a produs întradevăr senzație. Impresiile și părerile celor prezenți la concert au fost desigur împărțite în fața acestei maniere de extravaganță solistică. Gitlis este un violonist de factură mai mult decît romantică, un virtuoz capricios, care sacrifică multe în interesul viziunii sale interpretative. *Concertul nr. 1 pentru vioară* de Paganini permite libertăți de interpretare prin caracterul său acrobatic, dar la Gitlis acestea întrec așteptările. Tempoul și ritmica sînt într-o permanentă fluctuație, ne surprind atacuri anticipate sau întîrziate, accente pe încheieri de frază, toate cu o violență a tonului sporită și de sonoritatea amplă a viorii sale. Acestea comportă și riscuri materializate de exemplu în compromiterea clarității pe pasajele halucinant de repezi sau intonația începutului. Sarcina dirijorului Nicolae Boboc în preajma acestui imprevizibil solist a fost foarte dificilă iar reușita cu atît mai mare. N. Boboc ne-a oferit după pauză o interpretare a *Simfoniei Alpilor* de Richard Strauss plină de tensiune, forță și culoare.

Pe linia fructuoaselor colaborări interpretative s-a impus și triumful vocal-simfonic din finalul festivalului, în care un aparat constituit din orchestra supradimensionată a Radioteleviziunii și corurile filarmonicilor din Timișoara și Arad sub bagheta lui Iosif Conta, a dat glas imnului de pace al omenirii : *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Omogenitatea coruri-

lor instruite de Diodor Nicoară și Doru Șerban au antecedente fericite ; cît privește cvartetul soliștilor : Emilia Petrescu, Stela Hauler, Mihai Zamfir și Mircea Moisa, ne-a declanșat poate regretul pentru absența vocii de aur a Marthei Kessler. Am deslușit în aclamațiile publicului, bucuriile pe care le încerci în preajma monumentului muzical al *Simfoniei a IX-a* dar și entuziasmul produs de condiția dirijorală a lui Iosif Conta.

Din gala soliștilor oaspeți să amintim recitalul pianistului sovietic Victor Eresko, un gînditor și în același timp un poet al pianului. El s-a oprit asupra unui program exclusiv „Rachmaninov", mai puțin familiar publicului. Puterea de concentrare într-o artă ce implică tehnica în exprimarea acelei stări meditativ-melancolice de tip cehovian l-au detașat pe Eresko în menținerea cursivității pe spațiile *Sonatei nr. 1 op. 28*, în gravitatea *Variațiunilor pe o temă de Chopin op. 22* și în registrele diverse ale celor *Șase momente muzicale op. 16*. Remarcabil a fost și cuplul cameral Ștefan Ruha-Ferdinand Weiss, într-un

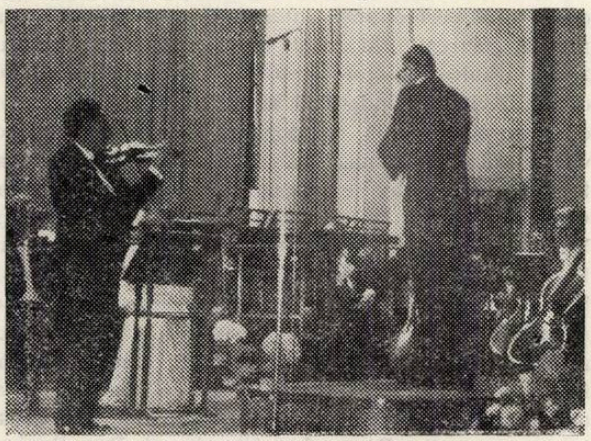
recital de vioară și pian. Colaborarea lor interpretativă, ce domină acest organism cameral, se conturează din topirea temperamentului ardent al violonistului și luciditatea obiectivă a pianistului. Imperturbabilul barometru stilistic al recitalului (Mozart, Tartini, Olah, Beethoven) ni s-a părut a fi pianul, la care se afla un stilist de înaltă factură și care cultivă muzica profundă detestînd acrobația muzicală. Aplauzele publicului „au obligat" interpreții la trei bisuri din Boccherini-Kreisler Bartók și Șostakovici. Dansurile *românești* de Béla Bàrtók au comportat fără îndoială una dintre cele mai autentice interpretări.

Vom înscrie în acest context și recitalul de violoncel și pian Alexandra Guțu-Ilinca Dumitrescu. Deși e o colaborare mai veche, doar această ediție a festivalului ne-a oferit șansa să ascultăm la Timișoara acest duo instrumental feminin de mare clasă. Personalitatea artistică distinctă a celor două interprete se completează începînd de la „alb-negrul" apariției pînă în cele mai mici articulații muzicale. Menționăm încadrarea celor două artiste și a programului ales în atmosfera intimă a sălii baroce a Muzeului de artă. Programul a inclus logica unei creșteri tensionale, de la *Sonata în două părți* de Wilhelm Berger, prin echilibrul *Sonatei în Re major op. 102 nr. 2* de Beethoven spre *Sonata în Do major op. 65 de Chopin*, în care s-a și atins o culme de trăire și comunicare a muzicii.

Interesul publicului a fost stîrnit și de prezența în festival a unei formații oaspete, orchestra de cameră „Regensburger Solistenensemble" (RFG). Orchestra, neprofesionistă, concretizînd pasiunea unor profesori care tind spre frumoase împliniri artistice oferite de podiumul de concert. Sub bagheta dirijorului Wilfried Koch, invitat al formației, aceasta neavînd un dirijor permanent, s-a selectat un program ce nu viza virtuozitatea dar din care a reieșit omogenitatea, sensibilitatea dinamică și ușurința în a-l cînta pe Haydn și Mozart. Am ascultat așadar *Concerto Grosso op. 6 nr. 12* de Händel, *Idilă* de Janacek, *Divertismentul în Fa major K. V. 138* de Mozart și *Concertul în Do major pentru violoncel și orchestră* de Haydn, care l-a avut solist pe Edgar Gredler un instrumentist al formației, exprimîndu-se într-o manieră de decență stilistică.

Recitalul pianistului Dan Grigore a avut ca de obicei un program substanțial și foarte variat. Atitudinea interpretativă ni s-a părut îndreptată spre o interiorizare mai stăpînită, eliminînd clamările temperamentale ori nervoase. *Partita nr.1 în Si bemol major* de Bach, demarînd în aceste coordonate, care au planat cu claritate și asupra *Sonatei în Re major K.V. 576 de Mozart*. Într-o maturitate fără exagerări au prins viață reflexele impresioniste ale celor *Cinci preludii* de Debussy, iar tempo-ul impresionant în care s-a desfășurat *Mephisto-vals* de Liszt a scos în evidență tehnica pianistului și nicidecum un joc epatant.

Un oarecare dezacord s-a produs între promisiunea curajoasă a pianistului mexican Manuel Delaflor de a prezenta într-o singură seară două dintre cele mai pretențioase concerte de pian : *nr.1 în re minor* de Brahms și *nr.1 în si bemol minor* de Ceaikovski și refugiul din fața simfonismului pianistic brahmsian



sau a reverberațiilor romantice de tip Ceaikovski, într-o lectură corectă și lineară. Eforurile dirijorului Nicolae Boboc de a infuza prin tonusul orchestrei o anumită consistență discursului muzical s-au împlinit doar parțial.

Concertul cvartetului de coarde „Timișoara", în sala barocă a constituit o nouă etapă în asimilarea unei atitudini camerale unitare traduse prin rolul egal al componenților. Ambiția violoniștilor Ioan Fernbach și Mircea Tătaru, a noii violiste Eva Bloch și a violoncelistului Ștefan Kerekeș se traduce printr-o muncă asiduă de ridicare a cotei individuale dar și de profilare a unei sonorități distincte a cvartetului. Pro-

gramul prin investigarea unor noi orizonturi în jurul unor măsuri clasice — Haydn — a favorizat omogenizarea discursului cvartetistic. O primă audiție din creația profesorului și compozitorului Eugen Cuteanu, a reliefat definirea unui stil prin prisma proprie, *Preludiu și fugă în stil clasic*. Cele patru „voci" ale cvartetului se țes într-o polifonie de genul celei prin care Bach a „temperat" sistemul sonor, lucrarea comportînd nu numai originalitatea alegerii instrumentului sonator ci și o valoare intrinsecă prin rigoarea scriiturii și rolul de disciplinare a interpretării. În *Cvartetul op. 74 nr. 3 în sol minor* de Haydn, formația s-a lăsat atrasă progresiv de frumusețile lucrării, reușindu-i în mod strălucit peripețiile finalului. Numai cu minuție s-a putut pune la punct comentariul suplu alcătuit din scurtimea replicilor în *Cvartetul nr. 27* de Dimitri Șostakovici. *Cvintetul cu pian* de Cézar Franck a fost culminația concertului. Acest adevărat concert pentru pian și cvartet de coarde a reetalat valoarea pianisticii Feliciei Stancovici, profesoară la Liceul de artă „Ion Vidu", capabilă, prin tehnică și orizont muzical, de parcurgerea unor lucrări de anvergură și în același timp de încadrarea într-un context cameral.

Corul filarmonicii și-a susținut concertul „a cappella" ca o prelungire a concertului dezbatere, în aceeași seară, beneficiind de acustica minunată a studioului de concerte „Ion Vidu". Celor două prime audiții absolute prezentate dimineața în „dezbatere" și reluate seara li s-au adăugat alte trei prime audiții timișorene : *Vine hulpe de la munte* de Adrian Pop, *Făcătură* de Felicia Donceanu, și *Suita mărgană* de Sabin Pautza. Dirijorul corului, Diodor Nicoară, interpret perspicace, și-a pus pecetea inventivității asupra textelor muzicale. Subtilitatea versului arghezian în *Făcătură* s-a profilat poate mai puțin, piesa rămînînd mai mult la nivelul realizării corecte a înfruntării sincopate dintre voci. Cealaltă dimensiune, a profesionismului acestui cor, a constituit-o abordarea într-o parte de concert, a repertoriului din renașterea muzicală. Dirijorul a dovedit o mare concentrare exprimată în tensiunea gestului la care corul a răspuns cu susținere în lucrări de extensie (Palestrina, Monteverdi, Vittoria, Arcadelt) și prin velocitate în restituirea unei epoci în care cîntarea pe mai multe voci era susținută de logica textului (Claude le Jeune, O. di Lasso,Hassler, Donatti).

Opera română din Timișoara a selecționat pentru zilele festivalului o serie de spectacole dintre cele mai realizate, în ultimele stagiuni. Trecînd peste regretul că nu toți soliștii invitați și-au respectat promisiunea, menționăm cîteva momente aparte. După *Madame Butterfly* spectacol dirijat de Mihail Bellavcenko-Popescu, în *Tosca* au evoluat soprana Mariana Stoica și baritonul David Ohanezian, sub bagheta lui Petru Oschanitzky. Personalitatea muzicală și dramatică a celor doi soliști oaspeți a avut darul să suscite replici egale din partea soliștilor timișoreni Nicolae Stan, V. Tcaciuc, Gh. Sara, Csaba Airizer, Elena Săbăduș, H. Bugariu. Sub bagheta acelorași dirijori permanenți, colectivul operei a mai prezentat spectacole de aleasă ținută artistică cu *Răscoala* de Gheorghe Dumitrescu, *Aida* și *Traviata* de Verdi, *Don Pasquale* de Donizetti. Două au fost însă momentele de excepție și real interes oferite de scena Operei Române din Timișoara și datorate celui mai omogen compartiment, baletul. Unul l-a constituit spectacolul cu *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, prin care instituția și-a sărbătorit cel mai reprezentativ cuplu solistic, Rodica Murgu — Francisc Valkay, pentru devotamentul de a servi neîntrerupt aceeași scenă timp de 25 de ani. Reputația națională și internațională a acestui cuplu este recunoscută pentru condiția tehnico-interpretativă deosebită, pentru sincronul și simțul scenic impecabil. Al doilea moment a fost marcat de premiera baletului *Prinț și cerșetor* de Laurențiu Profeta pe un libret de Ionel Hristea și Oleg Danovski, după Mark Twain. Spectacolul a fost de largă adeziune la publicul de toate vîrstele iar compozitorul și-a exprimat entuziasmul pentru această variantă concentrată și mai „ușor" de transportat. L. Profeta găsea montarea de aici, datorată maestrului coregraf Ștefan Gheorghe în colaborare cu scenograful Dumitru Popescu, mai alertă, cinetică. Muzica a plăcut pentru forța ei sugestivă și adaptabilitatea la universalitatea subiectului. Precizia și concizia gestului dirijoral (Petru Oschanitzky) a oferit acea siguranță ritmică și de tempo pe care și-o doresc toți balerinii. Pe plan interpretativ ne-a impresionat anularea diferențelor dintre protagonist și ansamblu. În pitorescul costumelor, interpreții au reușit să contureze prin mijloacele pur coregrafice personajele pe care le-au întruchipat. Vom face cîteva mențiuni speciale pentru Alina Ilie (Tom) și Silvia Humăilă (Edward). Notabilă este compoziția lui Constantin Gîdea în John Canty și minunate aparițiile lui Sorin Băltică, expresivă Dorina Fleșeriu (mama lui Tom) și convingător cuplul liric Aurora Caloianu-Mircea Suciu.

Ca un ultim argument în favoarea bogăției manifestărilor din cea de a VIII-a ediție a Festivalului Timișoara muzicală, vom aminti și expoziția filatelică „Muzica în filatelie", prezentă în foaierul operei în zilele festivalului. Pe lîngă esteticul și instructivul expoziției și participarea impresionantă a expozanților din opt județe ale țării se impun cuvinte de laudă despre colecția lui Ferdinand Philipp din Timișoara deținătoarea premiului I, pentru valoarea și varietatea tematicii : dirijori, interpreți, compozitori, operă, instituții muzicale, balet, ansambluri muzicale, festivaluri, instrumente. În aprecierea juriului a stat desigur și valoarea excepțională a unei scrisori originale semnată și timbrată de George Enescu, aparținînd cestei colecții.

Ovidiu GIULVEZAN

PIATRA NEAMȚ
vacanțele muzicale

Tradiția este deopotrivă lucrarea timpului și spațiului. Prin timp o tradiție este propusă, prin spațiu ea se definește. Nu putem vorbi de o colectivitate umană fără tradiții așa cum tradițiile nu există în afara colectivităților. Caracteristică este relația de reciproci-

tate ce se instaurează între ansamblul de obiceiuri (cunoştinţe, datini) şi grupul social care l-a generat : tradiţia poartă pecetea făuritorilor ei pentru ca odată constituită să influenţeze evoluţiile ulterioare ale acestora.

În general un festival muzical devenit tradiţional lasă urme adînci în viaţa muzicală a timpului şi zonei respective : fie că afirmă tendinţe inedite în interpretare şi creaţie, fie că favorizează consacrarea unor valori individuale şi colective.

În particular un festival ca cel organizat la Piatra Neamţ influenţează fenomenul muzical cult din ţara noastră prin contribuţia pe care şi-o aduce în perfecţionarea teoretică şi practică a tinerilor muzicieni, creatori şi interpreţi. Aproape că nu există compozitor aparţinînd ultimilor promoţii care să nu fi trecut prin cursurile de compoziţie şi analize muzicale susţinute de Ştefan Niculescu, Aurel Stroe sau Anatol Vieru. Aproape că fiecare dintre viguroşii noştrii interpreţi tineri s-a produs în recitalurile şi în concertele organizate pe scena festivalului. În sfîrşit, o bună parte dintre tinerii dirijori au ţinut bagheta sub privirile atente ale lui Constantin Bugeanu, Ion Baciu sau Sabin Păutza. Datorită prezenţei maeştrilor muzicii româneşti şi a tinerilor deschisă întru iluminarea în arta sunetelor, municipiul Piatra Neamţ devine în fiecare vară, timp de două săptămîni, capitala muzicii româneşti. Şi aceasta de 11 ani. La a XI-a ediţie *VACANŢELE MUZICALE* au reiterat pe de o parte dialogul dintre generaţiile de creatori, iar pe de altă parte, dialogul interpreţilor cu publicul. Astfel, seminariile de măiestrie muzicală conduse de Ştefan Niculescu au înlesnit contactul studenţilor compozitori cu lumi muzicale diferite, de la culturile tradiţional-orale orientale pînă la muzicile minimaliste — repetitive occidentale. Timpul şi spaţiul în muzică rămîn categoriile fundamentale ale demersurilor lui Ştefan Niculescu a căror concretizare au atins pe lîngă profunzime şi acuitatea necesară transmiterii lor optime. Receptarea operei muzicale, fenomen ce antrenează atît vizualul cît şi auditivul (funcţii complementare a căror ponderi sînt determinate de natura impactului cu muzica respectivă), a constituit obiectul unor interesante teste de analiză muzicală propuse cursanţilor. Prezentînd cîteva din creaţiile proprii, Ştefan Niculescu, Anatol Vieru şi Pascal Bentoiu au împărtăşit tinerilor compozitori din bogata experienţă practică şi teoretică a unei generaţii de excepţie. Ca şi in alţi ani, George Enescu a fost omagiat prin investigarea creaţiei sale fie din perspectivă taxinomică — pornind de la analiza suitei *Impresii din copilărie* realizată de Anatol Vieru— fie generativistă — pornind de la adevăruri generale extrase din ansamblul operei enesciene aşa cum a procedat Pascal Bentoiu care a anvizajat unele concluzii dintr-o viitoare carte dedicată compozitorului nostru naţional. Obişnuitele concerte ale tinerilor compozitori (să-i menţionăm pe Leonard Dumitriu, Cristian Rudolf, Adriana Boteanu, Daniela Mitu, Luminiţa Adam de la conservatorul din Iaşi şi pe George Balint, Adrian Nichiteanu, Mihaela Stănculescu, Crinela Barcu, Dana Teodorescu de la conservatorul bucureştean) au reprezentat şi de această dată prilejul etalării meşteşugului componistic, al afirmării unor puncte de vedere mai mult sau mai puţin personale, reliefînd speranţe şi certitudini, reuşite şi nereuşite.

Practica productivă inclusă procesului de integrare a învăţămîntului muzical a stat sub semnul seriozităţii şi măiestriei celor ce s-au produs în faţa spectatorilor. Daniel Manasi, Daniela Maftei, Alina Pavalache, Venera Anghel, Cristian Bărbuş, George Tănăsescu, Vasile Colţea, cvintetul „Pro Musica", corala „Cantores Amicitiae", orchestra de cameră a conservatorului George Enescu din Iaşi a oferit publicului, programe dense alcătuite din opusuri reprezentative ale creaţiei româneşti şi universale. Premieră în tradiţia „vacanţelor", spectacolul cu opera *Căruţa cu Paiaţe* de Mansi Barberis pe un libret de A.I. Arbore, în regia lui Dimitrie Tăbăcaru, a constituit punctul culminant al festivalului. Depăşind dificultăţile amplasamentului scenic, corul, orchestra şi soliştii conservatorului ieşean au dat proba maturităţii lor artistice.

Toate aceste evenimente de incontestabilă importanţă în peisajul muzicii româneşti le datorăm, nu în ultimul rînd, şi organizatorilor „Vacanţelor muzicale", ca de obicei, Conservatorul G. Enescu din Iaşi (avînd ca animator pe prof. univ. Mihai Cozmei — rectorul conservatorului şi pe conf. univ. Vasile Spătărelu) şi instituţiilor de cultură şi obşteşti din jud. Neamţ : Consiliilor judeţean şi municipal Piatra Neamţ al Sindicatelor, Inspectoratului şcolar judeţean, Comitetului de cultură şi educaţie socialistă — gazde întotdeauna primitoare.

Comparabile cu manifestări similare din alte centre muzicale europene cu vechi tradiţii, „Vacanţele muzicale" de la Piatra Neamţ au posibilitatea să se circumscrie circuitului internaţional prin invitarea unor studenţi străini dornici de perfecţionare. Şcoala românească de compoziţie şi interpretare are de spus lucruri deosebit de interesante, unice sub multe aspecte. Căci, dacă pînă nu de mult noi trimeteam muzicieni la specializare în străinătate, acum sîntem în măsură şi împărtăşim, oricui este interesat, din realizările noastre. În fond este vorba de cunoaşterea şi recunoaşterea valorii muzicii pe care o facem, de prestigiul pe care-l merită muzica românească.

Liviu DĂNCEANU

Lucrări camerale în premieră

Ajunse acum la ultima piesă a stagiunii '81—'82, concertele de prime audiţii organizate în colaborare de Filarmonica „George Enescu" şi Uniunea Compozitorilor au fost şi în acest trecut (deja) sezon muzical locul de promovare consecventă a noutăţilor producţiei noastre componistice. Am regretat uneori (şi în scris) lipsa unei organizări ideatice sau de vîrstă a fiecărui concert, premeditarea alăturărilor, dar poate că-i mai bine aşa, lucrările ajung mai repede pe afiş şi, oricum, ele vorbesc prin simpla lor coabitare (chiar nepreconcepută). De altfel, cum nu se poate astăzi vorbi în muzica românească de clase de orientări stilistice omogene, ori de generaţii cu reflex în dome-

niul stilului (vreau să spun că stilul este la fel de compozit dacă secționăm pe verticala perpendiculară pe generații ori pe orizontala vîrstei comune), atunci tocmai despre aceasta trebuiau concertele să ne informeze. Or, din unghiul respectiv, ele au fost toate semnificative.

Pezza quasi una cadenza de Iosef Hencz își declară, în însuși titlul, lipsa de pretenție în ceea ce privește rigoarea gîndirii componistice, consecvența de manieră. Universul sonor este post-expresionist, dar persistă și amintirea tehnicilor clasice, mai ales repetiția acumulativă și progresia, sesizate, de altfel, și exploatate inteligent de clarinetistul Ion Nedelciu. Tensiunea expresiei rezultă mai mult din voință decît din imanența materialului sau a decupajului.

Convingătoare, în sensul unei nostalgii puțin impresioniste (poate că și timbrul instrumentului protagonist este un „stilem") piesa *Epitalam* pentru flaut și pian (Liviu Cristian și Viorica Rădoi) de Mircea Chiriac se destăinuie ascultătorilor pe un ton natural, firesc. Modalismul arhaizant, peisajul sonor de factură blagiană, am putea spune, atribuie lucrării o atmosferă incontestabilă. Observăm aici, ca și în lucrarea precedentă, persistența unor procedee legitimate (progresii).

Adrian Iorgulescu are, de pe acum, o mînă sigură și i se poate recunoaște un registru expresiv propriu. Liedurile ciclului *Memento* pentru soprană, bandă magnetică și percuție (remarcabilă soprana Steliana Calos, alături de percuționistul Candid Popescu) se orînduiesc ca trepte ale unui scenariu bine gîndit, adecvat în mijloace, avînd un puls interior conștientizat. Sinteza stilistică este foarte convingătoare, urmele unor melodii calcinate aluzionează linia vocală cu mult tact, interjecția sublimată (versurile de Garcia Lorca) generează conturul arhitectonic. Viziunea pare că evoluează pe chiar parcursul ciclului, tot mai adîncă, mai necontingentă, și deși ciclul întreg are unitate (din opunerea studiată a contrariilor) fiecare lied are o rezolvare proprie, surprinzătoare.

Aș numi *Fantezia pentru contrabas și marimbafon* de Dumitru Bughici (Ștefan Thomasz și Nicolae Albulescu — vervă, finețe în detalii) „autobiografia unui ritm". De mai multă vreme mă gîndeam dacă trebuie să considerăm relația cu jazzul ca o heterosinteză, sau dacă prezența aluziei stilistice la Dumitru Bughici nu este deja o auto-relație, un nostalgic dialog cu sine. Compozitorul se confundă chiar în proprii săi ochi cu stilul ce l-a consacrat, el monologhează în timp ce pare a dialoga. În același timp, anumite evaziuni discrete par a configura, odată cu cele afirmate mai înainte, coordonatele creației actuale a lui Dumitru Bughici.

Cum remarca și prezentatorul concertului — compozitorul Theodor Drăgulescu — alăturarea lui Vasile Alecsandri cu Nichita Stănescu ca surse literare pentru cele *Două pasteluri* de Dan Buciu poate să mire. Muzica unifică însă universurile poetice cele mai disjuncte, poetul moldav nu mai este „veșnic tînăr și ferice", poziția lui în diptic este prevăzută într-un mic scenariu subiacent, voită (și reușită) melancolică, chiar gravă, compozitorul are un subtext teatral cu mutarea spectaculoasă a registrului, oricum, muzica dă parcă versului un plus de substanță într-o logodnă ce nu aș fi crezut-o viabilă.

O sinteză expresivă între formele preluate și aportul personal realizează Tudor Ciortea în cel de al cincilea *Cvartet de coarde*. Compozitorul a ajuns să gîndească cvartetistic la o altitudine la care import și coordonată proprie sînt benefic topite împreună. Fuzionează spiritul baladesc, incantatoriu, cu expresionismul, apoi scriitura de cvartet cu o gîndire aforistică, intens concentrată și, parcă, auto-reflectîndu-se. Din retorica tradițională rămîn cîteva accente drămuite cu mare știință a efectului (și sesizate atent de cvartetul „Serioso", formație adesea prezentă pe podium, receptivă la nou și conștientă în redarea clasicilor). În muzica recentă a lui Tudor Ciortea vedem cu rapiditate filmul unei întregi creații recapitulată aluziv, în același timp grăitor.

Costin CAZABAN

Panoramic XX
Adrian Tomescu

Pianistul Adrian Tomescu ne-a obișnuit cu periodica aducere în prim planul stagiunii a unor reprezentative lucrări pentru pian, scrise de compozitori contemporani importanți, români și străini. Recitalul programat la sfîrșit de stagiune la sala Studio a Ateneului se înscrie astfel în seria fericită a programării unor lucrări mereu interesante, mereu altele ca tip de scriitură și ca modalitate de expresie, lucrări putînd fi cuprinse, de data aceasta, într-o unitate așezată sub semnul unui pertinent neoclasicism muzical. Neoclasicismul (în măsura în care, totuși, sfera stilistică este suficient de largă pentru a putea cuprinde nestrîmtorînd lucrările, diverse, ale recitalului) a fost de data aceasta luminat sub fațete ale sale dintre cele mai diverse, fapt datorîndu-se nu atît unei coloristici exagerate a repertoriului cît, mai departe decît atît, unei interpretări adecvate pentru a pune în lumină diversitatea de amănunte (și poate, mai puțin, de natură) a pieselor abordate.

Am ascultat astfel *Sonata pentru pian* (primă audiție) de Anton Dogaru. În succesiunea cvasitradițională a părților — Allegro, Andante, Rondo — piesa desenează un mare arc muzical, temeinic consolidat din punctul de vedere al unei dramaturgii muzicale de factură clasică, etosul fiind totuși altul, nu atît sobru cît reflexiv, încărcat de interesante conotații extramuzicale, evantai de sensuri depășind strictul ilustrativism sau coloritul pitoresc, superficial. Același lucru se poate spune și despre lucrarea următoare, *La domenica di Sisifo* a compozitorului cehoslovac contemporan Ivan Rezac, piesă unde substratul dramatic este evident, unde însă rezolvarea nu se angajează nici un moment pe liniile facilului, ale unui desuet descriptivism sau ale unei urmăriri din aproape în aproape, fără orizont și fără perspectivă, a unei presupuse trame nemuzicale. Piesa Violetei Dnescu — *Ecouri II* (primă audiție) — punînd în

scenă un impresionant adaos de percuție, este gîndită și realizată ca o efectivă încîntare auditivă, plecînd din perspectiva diversității timbrurilor utilizate (se adaugă pianului ușor preparat și instrumentelor de percuție, un pian-jucărie). Piesa nu rămîne însă prin aceasta facilă, nesemnificativă ; culoarea este aici un element ajutător, printre altele (proporție, contraste forte-piano, de culoare, de scriitură, etc.), de realizare a unei semnificații muzicale prin aproape toate elementele la dispoziția compozitorului. Elemente dintre care în mod vădit, compozitoarea preferă culoarea timbrală.

Territoires de l'oubli se intitulează lucrarea tînărului compozitor Tristan Murail (primă audiție). Muzica nu contrazice deloc titlul, dacă se poate spune așa ; și într-adevăr, ceea ce distinge interesant piesa este faptul că, departe de a fi o tălmăcire neutră a unui titlu, în definitiv, neutru, ea convinge iar convingerea se realizează — lucru important de subliniat — fără a antrena mobilizarea unor vaste resurse pianistice și muzicale. Piesa e scrisă cu simplitate însă cu artă în același timp, impresia rezultată fiind aceea a unei firești, remarcabile transpuneri a ideii-pretext în muzică, a fundamentului extramuzical în arta înlănțuirii sonorităților. *Consonata* (varianta a doua, primă audiție) de Adrian Iorgulescu este o piesă așezînd într-o interesantă vecinătate o idee conținută în titlu, aplicată convingător în partitură : ideea de consonanță muzicală. La o primă vedere înlănțuirile muzicale sînt neutre, cvasidisonante, neexpresive ; integrîndu-se însă în formă, acordurile primesc sens, capătă direcționalitate, ilustrînd astfel un interesant mod de a „deturna" prin muzică semnificații prin excelență extratemporale, de principiu și statut ale artei sunetelor.

Viorel CREȚU

*

Colegul nostru sus-semnatar, trebuind să plece la concertul concomitent al Filarmonicii, tot la rugămintea redacției, venim să-i completăm comentariul cu cîteva reflecții asupra ultimei lucrări din recitalul pianistului Adrian Tomescu — *Sonata pentru un pian singur* de Liviu Dandara.

Ceea ce caracterizează muzica din urmă a compozitorului, conferindu-i o greutate specifică, este, pe de o parte, îndepărtarea consecventă de tot ce ar fi modă, trecător, și pe de altă parte, compensatoriu, meditația responsabilă asupra opus-ului aflat în lucru, dînd aparițiilor sale în premieră o unicitate reverberantă. *Sonata* nu este „încă o sonată" pentru pian, între atîtea ce apar lunar sau chiar săptămînal, nu este nici măcar „încă un titlu" în bibliografia componisică a lui Liviu Dandara, ci este o incursiune cu traiect ferm desenat în lumea semnificației și nu a sonorității în sine. În această pre-judecare a exprimării se explică însăși tensiunea acesteia, forța, coeziunea ei, spațialitatea densă a plinurilor și golurilor. Și tot încărcătura *conceptuală* explică rafinamentul muzicii, care poate fi asociată aparențial unui „aer" al deceniului nostru, fără însă ca semnificația să fie cumva o reeditare. Liviu Dandara își scrie consecvent și cu fermitate muzica în care crede și obligă și ascultătorul să con-simtă.

Pianistului Adrian Tomescu acest gen de muzică îi convine. El face aici o selecție cumpănită în multitudinea mijloacelor, în lumea infinită parcă a sonorităților pe care le poate cere instrumentului reeditînd poate procesul compunerii lucrării, cu aceeași libertate a gestului interior.

Costin CAZABAN

Fausto Zadra

Fausto Zadra este o cunoștință mai veche a publicului bucureștean, în fața căruia a apărut de mai multe ori în cursul ultimului deceniu, mai ales ca interpret al muzicii lui Mozart, pe care a studiat-o cu Carlo Zecchi la Academia „Santa Cecilia" din Roma, devenind apoi asistentul maestrului său la cursurile de perfecționare de la „Mozarteum" din Salzburg. De altfel, a și concertat în 1970 sub bagheta lui Carlo Zecchi la București, realizînd apoi — tot sub conducerea lui Zecchi la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii — două discuri cu lucrări de Mozart, incluzînd *Concertele pentru pian și orchestră nr. 17 în Sol major KV 453* și *nr. 23 în La major KV 488*, cărora le-a adăugat *Sonata nr. 10 în Do major KV 330.*

Reîntors la București, tot ca solist al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dar de data aceasta condusă de Iosif Conta, Fausto Zadra s-a menținut din nou în cadrul repertoriului său favorit mozartian oferind un program de trei concerte : *nr. 9 în Mi bemol major KV 271, nr. 23 în La major KV 488* și *nr. 25 în Do major KV 503.* Impresia generală obținută este că stilul lui Zadra în Mozart este dominat de grija pentru claritatea elocuțiunii, pentru prezentarea netă a temelor, pentru sublinierea articulării formale a lucrărilor dar în condițiile unui timbru pianistic mat, lipsit de strălucire. Paginile mozartiene care par să convină mai îndeaproape acestei concepții interpretative sînt cele lente, cu accente dramatice, ca de pildă *Andantino*-ul *Concertului în Mi bemol major*, cu cadența sa de mare tragism, deși versiunea lui Zadra o apropie mai mult de Beethoven decît de Mozart. *Concertul în La major*, poate cel cu atmosfera cea mai intimă din toate lucrările concertante mozartiene pentru pian, a părut deasemeni să se adapteze unui stil de interpretare cu nuanțe mai fluide și cu un dinamism mai reținut, dar *Concertul în Do major*, mai ales în cele două *Allegro-uri* extreme, implică o energie virilă, o vervă plină de strălucire, o fermitate ritmică, pe care le-am întîlnit mai degrabă în acompaniamentul orchestral al lui Iosif Conta decît în intervențiile solistului.

Limitările expresive pe care Fausto Zadra și le-a auto-impus în Mozart n-au mai apărut în programul de recital Schubert-Schumann-Chopin-Mendelssohn, susținut cu aceeași ocazie la București. *Sonata în La*

major op. 120 de Schubert a vădit, în interpretarea sa, înrudirea cu creația schubertiană de lieduri din aceeași perioadă (1819), mai cu seamă în primele două părți, cărora le-a evidențiat tematica plină de cantabilitate Apoi, în *Scene de copii op 15* de Schumann, Zadra a știut să confere fiecărei miniaturi atmosfera sa specifică, într-un cadru general dominat de naturalețe, de simplitate. Au urmat cele *5 Mazurci op 7* (în *Si major, la minor, fa minor, La bemol major, Do major)* de Chopin, cu seducția lor ritmică atît de caracteristică dar și cu alura lor capricioasă, iar în concluzie *Fantezia în fa diez minor, op. 28* de Mendelssohn-Bartholdy, inițial denumită *Sonată scoțiană,* titlu la care compoziorul a renunțat ulterior din cauza caracterului predominant fantastic al piesei. Acest caracter, exprimat printr-o pianistică de mare virtuozitate, a definit tocmai interpretarea lui Fausto Zadra, aliaj de soliditate și cursivitate, de vigoare și precizie.

A apărut evident în acest recital că atunci cînd Fausto Zadra lasă liberă fantezia, imaginația, convingerea pianistică, interpretările sale capătă o forță de comunicare, care se transmite în mod spontan auditorilor.

Orchestra de cameră a conservatorului din Noua Anglie

Schimbul de formații muzicale de tineret între S.U.A. și România, inițiat de către fundația americană „Ambasadorii prieteniei", ne-a prilejuit în fiecare vară, începînd din 1974, contactul cu cîte un ansamblu universitar sau școlar instrumental sau coral, profilat pe muzică cultă sau pe genul popular de „entertainment". Indiferent de repertoriul abordat sau de vîrsta interpreților, toate aceste formații au impresionat prin perfecțiunea și strălucirea execuțiilor, prin existența la tinerii membri ai grupurilor a unui profesionalism, datorită căruia ei ar putea deveni de indată componenți ai unui colectiv orchestral sau coral de recunoscut prestigiu internațional.

Aceeași impresie a produs-o și ansamblul american care a concertat în iunie-iulie 1982 la Brașov, Sibiu, Cluj-Napoca și în cele din urmă la București, *Orchestra de cameră de tineret a Conservatorului din New England* (Noua Anglie), denumirea geografică ce înglobează statele Maine, New Hampshire, Vermont, Massachusetts, Rhode Island și Connecticut din răsăritul S.U.A. Avînd sediul la Boston, capitala statului Massachusetts, Conservatorul beneficiază de ambianța unuia din orașele americane cele mai vestite pentru înaltul nivel al vieții lor muzicale în care își desfășoară activitatea *Boston Philharmonic Orchestra,* aflată sub direcția renumitului dirijor japonez Seiji Ozawa, în timp ce în fiecare vară, în lunile iunie-august, are loc *Festivalul Berkshire* din apropiatul oraș Tanglewood, avînd drept co-directori pe Seiji Ozawa și pe compozitorul Gunther Schuller, iar consilier pe Leonard Bernstein. Desăvîrșindu-și cultura muzicală într-o asemenea ambianță, nu este de mirare că cei 55 de membri ai Orchestrei de cameră din Boston realizează o sonoritate de ansamblu putînd rivaliza cu aceea a unei mari orchestre simfonice de 80—100 de persoane, și aceasta într-un repertoriu de mare diversitate stilistică, cum a fost acela prezentat la București de către tineri instrumentiști de 12—17 ani, căci Conservatorul are un profil de școală medie de muzică.

Seriozitatea cu care tinerii aceștia practică muzica s-a putut întrevedea încă de la apariția lor pe podium, cînd — cu o extremă meticulozitate, minute în șir — și-au acordat instrumentele pe compartimente sub supravegherea atentă a concert-maestrului. De la început, în *Uvertura „Freischütz"* de Weber, cu subtilele creșteri și descreșteri de intensitate conducînd spre izbucnirea în *fortissimo* a acordului în Do major, apoi în popularele *Dansuri românești* de Bartok cu ritmica lor atît de specifică, dar mai ales în *Simfonia nr. 5 în do minor* de Beethoven, parcursă fără nici o rigiditate în elanuri juvenile, cu progresiuni dinamice de mare rafinament, culminînd în *Finalul* eroic, jubilant, orchestra a dovedit o pilduitoare disciplină de ansamblu și o participare plină de însuflețire, remarcîndu-se cu deosebire amploarea sonoră a coardelor și strălucirea exemplară a alămurilor.

Momentul de vîrf al programului l-a constituit însă piesa americană pentru care formația a recurs la un compozitor reprezentativ nu numai pentru regiunea Noii Anglii, în care s-a născut și a trăit cea mai mare parte a vieții sale, ci și pentru întreaga muzică americană a secolului XX: *Charles Ives* (1874—1954), „descoperit" abia în anii '50 ca un genial precursor al majorității inovațiilor prezente în muzica celei de-a doua jumătăți a veacului nostru, pe care le-a aplicat în creația sa din perioada anilor 1900—1918 fără a ști măcar de existența lui Schönberg. Lucrarea *The Unanswered Question(* Întrebarea fără răspuns), prezentată în concertul orchestrei, datează din 1908, evidențiind tehnica originală, prin care Ives îmbină elemente simple contrastante, pentru a obține aci o veritabilă dramă în miniatură. Concepută pentru o formație de coarde care cîntă în culise, în timp ce pe scenă se desfășoară un dialog între o trompetă solo și un cvartet de suflători de lemn, lucrarea a fost prezentată sub o formă ușor diferită, dar care nu a influențat caracterul ei. Adusă pe scenă, formația de coarde emite într-un *ppp con sordini* o serie continuă de armonii diatonice, în formă de coral, dialogul avînd loc între trompeta solo în culise și cei patru suflători de lemn (2 flaute, 2 clarinete) așezați într-o lojă laterală a sălii și cîntînd sub direcția unui dirijor secund. La întrebarea repetată de 6 ori a trompetei „cu privire la sensul existenței umane", lemnele răspund de fiecare dată cu o tensiune sporită, la început în tempo *Adagio,* apoi *Andante, Allegretto, Allegro, Allegro molto, Presto, Molto agitando e con fuoco,* pînă la o culminație în

ffff, după care trompeta mai intonează încă o dată întrebarea, iar în concluzie rămîne doar pînza sonoră a coardelor în pppp, care dispare în liniște. Răspunsul la întrebare nu a fost găsit !

Meritele realizărilor ansamblului revin fără îndoială în largă măsură directorului muzical și dirijorului orchestrei, Benjamin Zander, un muzician de prestigiu, format la vestita Harvard University, adeseori prezent și la pupitrul Filarmonicii din Boston. Pedagog experimentat, Benjamin Zander a știut să educe pe membrii orchestrei Conservatorului în spiritul auto-exigenței, cale sigură spre profesionalism.

Ilarion Ionescu-Galați —Festival... Estival

Sub acest titlu a avut loc deschiderea stagiunii estivale a Filarmonicii „George Enescu" printr-un concert simfonic dirijat de Ilarion Ionescu-Galați, al cărui afiș — menționînd „teme clasice în prelucrări moderne, muzică de promenadă, muzică din filme" — a surprins pe mulți din obișnuiții Ateneului, cu atît mai mult cu cît printre compozitorii anunțați figurau nume întîlnite de regulă în manifestări muzicale de cu totul alte genuri : pianistul și dirijorul de jazz Duke Ellington, cuplul de autori ai cîntecelor grupului „Beatles" John Lennon și Paul McCartney, creatorii unor vestite sambe și bossa-nove braziliene Carlos Antonio Jobim și Camargo Guarneri, sau compozitorii de musicaluri Richard Rodgers și Frederick Loewe. Este evident că toți aceștia n-au avut niciodată în vedere mari ansambluri simfonice pentru interpretarea lucrărilor lor, ci că ne aflam în fața unor orchestrații realizate de specialiști în aranjamente de acest fel, foarte apreciate în S.U.A. de către formații de tipul „Boston Pops" sau „Hollywood Bowl", dar și de către orchestrele de mare prestigiu, în concertele lor cu caracter popular, de promenadă. De altfel, este meritul lui Ilarion Ionescu-Galați de a fi adus din S.U.A. partiturile și știmele de orchestră ale tuturor acestor piese, prezentate mai întîi la Filarmonica din Brașov, unde este dirijor permanent și director, iar apoi la București.

Nu ne propunem să comentăm toate cele 15 piese incluse în programul acestui concert „non-stop", pe care Ilarion Ionescu-Galați le-a dirijat fără consultarea partiturilor, dovadă a cunoașterii lor în cele mai mici detalii. Să subliniem însă că instrumentiștii Filarmonicii „George Enescu", departe de a manifesta vreo subapreciere a acestui gen de muzică, au cîntat cu evidentă plăcere, asigurînd popularelor miniaturi o interpretare de zile mari, reținută de camerele de luat vederi și de magnetofoanele Televiziunii, astfel încît vor putea fi ascultate și de publicul larg de telespectatori.

Pentru a realiza, într-un fel, o legătură cu muzica familiară publicului frecventator al Ateneului, concertul a început cu o parafrază în ritm dansant pe celebra temă cu care se deschide *Simfonia nr. 5 în do minor* de Beethoven, realizată de Walter Murphy cu ajutorul unui ansamblu orchestral de ample dimensiuni, dominat de „pachete" masive de alămuri și de o bogată percuție, incluzînd — pe lîngă timpani — numeroase alte instrumente, printre care marimbafon, tamburină, tobe etc. Muzica din filme a fost reprezentată printr-o suită din *Sunetul muzicii* de Richard Rodgers, spirituala uvertură a musicalului *My Fair Lady* de Frederick Loewe — devenit și film —, cunoscuta temă din *Un Bărbat și o femeie* de Francis Lai și de tema din baletul *Spartacus* de Haciaturian, folosită în genericul serialului englez de Televiziune *Linia maritimă Onedin*. Un reușit moment liric al serii a fost prilejuit de inspirata melodie a cîntecului *Aici, acolo, pretutindeni* de Lennon — McCartney, prezentată într-o învești mîntare orchestrală de mare finețe, cu predominanța coardelor și a lemnelor. Prin contrast, alte piese au valorificat sonorițățile masive ale unei orchestre impozante, cu alămurile în prim plan, ca de pildă celebra *Caravana* de Duke Ellington sau bossa-nova *Fata din Ipanema* de Jobim. Amuzantă ne-a apărut *Mașina de scris* de Leroy Anderson, în care zgomotul obsedant al tic-tac-ului clapelor este sugerat de percuție și urmat periodic de sunetul unui clopoțel, anunțînd capătul rîndului. Din creația românească s-a prezentat o mai veche compoziție a lui Mircea Chiriac, *Serenada*, în stil de romanță, cu un cantabil solo de vioară, susținut de Constantin Iliescu. În final, două nemuritoare pagini de Johann Strauss — *Vals imperial* și *Valurile Dunării* — au adăugat programului o adiere de parfum vienez, accentuată prin gestul lui Ilarion Ionescu-Galați de a dirija ultimele măsuri ale *Dunării albastre* cîntînd totodată din vioară — ca odinioară Johann Strauss la „Domayer" sau astăzi Willy Boskowsky cu Filarmonica din Viena — și amintindu-ne că a fost el însuși un excelent violonist la începutul carierei sale.

Edgar ELIAN

Formațiile camerale ale R.T.V.

Poate prea pretențios anunțată drept un „concert extraordinar", manifestarea muzicală ce a avut loc joi 10 iunie în Studioul de concerte al Radioteleviziunii a alăturat pe podium cîteva formații camerale consacrate de către viața muzicală bucureșteană — cvartetul „Clasic", ansamblul „Omnia" și cvintetul „Concordia" într-un program alcătuit din două lucrări de Mozart și șapte aparținînd compozitorilor români. Concertul a fost deschis de către cvartetul *Clasic* alcătuit din Arcadie Zanca și Valeriu Rădulescu-viorile I și II, Eugenia Deaconu — violă și Teodor Pașol — violoncel, cu *Cvartetul de coarde K.V. nr. 458* de Mozart. Din păcate, interpretarea a lăsat mult de dorit atît sub aspect stilistic, cît și ca intonație, sonoritate și omogenitate de ansamblu. Se pare că membrii formației nu au fost în forma lor

cea mai bună, cu care, de fapt, eram obișnuiți. Oboseala sfîrșitului de stagiune își spune desigur cuvîntul.

Ansamblul *Omnia* a debutat la fel de nesigur tot într-o lucrare mozartiană, *Serenada nr. 11 în Mi bemol major*, dar, în ultimele trei mișcări, revenindu-și total, a reușit o interpretare ce a stîrnit aplauze entuziaste. Succesul evoluției acestei formații a fost însă deplin — și este desigur și meritul lucrării — în urma interpretării *Septetului instrumental* de Dumitru Bughici. Scrisă cu cea mai temeinică știință a artei compoziției, piesa, aparținînd genului hibrid ce aduce pe scena de concert, încorsetate între bare de măsură, ecourile jazz-ului — artă eminamente improvizatorică — este o reușită certă. Instrumentiștii *Omniei*, soliști fiecare în parte, (Augustin Lazăr Betea, Nicolae Vasile — oboi, Petre Ignățoiu, Daniel Teodoru, Aurel Andreescu — clarinet, Emilian Badea, Șerban Novac, Cornel Ștefănescu — fagot, Nicolae Bănică, Ion Olteanu Amarinei — corn, Gabriel Teodorescu, Dumitru Florea — percuție și Cornel Racu — contrabas) au evoluat impecabil. Iar conducătorul formației, Marin Soare, la fel de corect, de adînc cunoscător și de subtil interpret atît în paritura mozartiană cît și în piesa românească, ne-a încîntat și de astă dată.

Cvintetul *Concordia* a susținut întreagă partea a doua a concertului cu un program alcătuit numai din lucrări aparținînd compozitorilor români. Cele *Cinci corale instrumentale* de Daniel Kroner în aranjamentul lui Gheorghe Firca ne-au transpus pentru cîteva clipe în timpurile trecute ale epocii de aur a polifoniei, autorul lor fiind contemporan cu marele Johann Sebastian Bach. *Cvintetul cu violină* scris de către Paul Constantinescu — mai exact *Cvintet pentru vioară și instrumente de suflat* (1932) — este o piesă definitiv consacrată de către istoria muzicii românești drept o capodoperă a genului. Alături de membrii *Concordiei* violonista Silvia Drăgoi a întregit formația cerută de către partitură. *Meditația la trei poeme de Mihai Nenoiu*, scrisă de către regretatul compozitor Mihai Moldovan, oferă la fiecare audiție plăcerea îmbinării măiestriei dintre cuvînt și sunet, dintre atmosfera versurilor și sonoritățile pulverizate realizate de către cele două instrumente — unul de suflat iar celălalt de percuție. Și-a dat concursul actorul Dinu Ianculescu. O creație cu adevărat de ultimă oră, *Alternanțele pentru Concordia*, de Violeta Dinescu este datată 1982 și după cum reiese din titlu, dedicată formației alcătuite din Nicolae Maxim-flaut, Eugen Glăvan-oboi, Valeriu Bărbuceanu-clarinet, Nicolae Dănilă-corn și Miltiade Nenoiu-fagot. Tînăra compozitoare se află într-o perioadă de creativitate efervescentă, căreia vîrsta îi conferă toate drepturile. Gîndită sub forma unor variațiuni motivice continue, cu puternice ecouri de cîntec popular, partitura valorifică multiplele posibilități ale instrumentelor, chiar și pe cele mai puțin obișnuite — înălțimile netemperate —, solicită fiecare instrumentist în parte, ca solist, în alternanță cu evoluția de ansamblu, de grup. Lucrarea reușește să creeze o atmosferă de „spațiu doinit" tipic, înscriindu-se astfel într-un curent muzical contemporan românesc de largă respirație. Incitați de realizările prezente le așteptăm pe cele viitoare. Iar evoluția membrilor *Concordici* este și de astă dată în măsură a oferi compozitorilor noștri interpreții ideali pentru partiturile lor. Programul acestei formații s-a încheiat cu frumoasele *Patru poeme pentru cor de cameră și cvintet de suflători* de Alfred Mendelsohn cu concursul Corului de cameră al Radioteleviziunii sub conducerea lui Aurel Grigoraș.

Cristina SÂRBU

Concurs de interpretare a muzicii românești

Deși aflat la sfîrșitul trimestrului II, aglomerat ca orice final școlar, Liceul de arte „George Enescu" din București a găsit timpul necesar să răspundă propunerii Uniunii Compozitorilor de a organiza un concurs de interpretare a muzicii românești. Gazdă primitoare, liceul bucureștean a asigurat un cadru adecvat de desfășurare concursului, a nominalizat din partea sa prestigioase cadre didactice în juriu (profesoarele Lavinia Coman, directoarea liceului, Ludmila Popișteanu și Viorica Platon) și mai ales a adus pe scena de concurs copii minunați, unii dintre ei pianiști și muzicieni de rasă, cu indiscutabile perspective de evoluție. Ce am văzut și ce am ascultat în cele două zile de concurs ne-a uimit deseori întrucît mulți, foarte mulți din elevii ce s-au perindat prin fața pianului demonstrau o tehnică ireproșabilă, o muzicalitate deosebită și, uimitor pentru vîrsta lor, o gîndire matură, cuprinzătoare.

Deși aflați abia la începutul drumului (clasele II și III) elevii Ieronim Buga, Gloria Sava, Călin Provian și Veronica Goreaev au lăsat să se întrevadă deja frumoase perspective iar Coman Șova a realizat o excelentă performanță în *Cucul* de Ștefan Zorzor, demonstrînd un pronunțat simț al registrelor și intuiție în construcția muzicală. Florin Farcaș ne-a impresionat printr-o muzicalitate de excepție, iar colegul său de clasă Alexandru Petrovici a demonstrat o siguranță neobișnuită pe instrument (în timp ce-și executa programul s-a produs o pană de curent de cca 1 minut, răstimp în care elevul de clasa a IV-a a continuat, pe un întuneric desăvîrșit, să cînte calm și netulburat !). Tana Truică se arată a fi muzicală (clasa a V-a) la fel ca și Fernanda Romilă (clasa a VI-a) aceasta însă avînd încă unele mici nesiguranțe tehnice. Cei trei laureați ai clasei a VII-a (Cristina Ionescu, Irinel Anghel și Lăcrămioara Săndulache) au probat cu toții frumoase calități, sensibilitate și în același timp și tehnică. Terțetul „de aur" al clasei a VIII-a a demonstrat existența a trei personalități pianistice dintre care am detașat-o pe Viorela Ciucur (excepțională interpretare a *Interludiului și Tocattei* de Remus Georgescu, superlativ de la partea muzicală pînă la cea tehnică). Nu mai pre-

jos s-au situat Dana Ciocîrlie (foarte sensibilă și rafinată în *Cîntecul* lui Paul Constantinescu) și Ioana Nicolau, cu o construcție muzicală de invidiat ; foarte aproape de nivelul maxim și prestația Ralucăi Nedelcu, prezentă cu un Enescu impecabil.

Și în clasa a IX-a un nou terțet de excepție în care am detașat doi pianiști „pur sînge", diferiți temperamental, personalități distincte dar de mare valoare : se numesc Dan Dediu și Oana Toader și sînt sigur că vom auzi curînd din nou despre ei. Alături de ei, Simona Olteanu și Manuela Giosa au avut prezențe muzicale notabile.

Diana Popescu, lidera grupului de elevi din clasa a X-a prezent la concurs a tălmăcit cu sensibilitate *Preludiile* regretatului pianist și compozitor Tudor Dumitrescu pentru ca din clasa a XI-a să reținem parțial doar prestația Mihaelei Mitoi. În fine, în ultima clasă, Corina Ilieș s-a impus într-o piesă dificilă (*Sonatina pentru mîna stîngă* de Dinu Lipatti) prin siguranță tehnică, sensibilitate muzicală și un pronunțat simț al proporțiilor.

Se cuvine să menționăm faptul că majoritatea laureaților amintiți provin de la clasele profesorilor L. Popișteanu, G. Stepan, L. Teodorescu, S. Murgan, C. Popovici, C. Nițu, profesori ale căror merite sînt deosebite.

Sigur, se pot spune multe după un asemenea concurs. Un lucru rămîne însă esențial : copiii, elevii liceului, au cîntat cu plăcere, cu pasiune și înțelegere muzică românească și au participat la o întrecere unde, de fapt, au cîștigat cu toții. Zilele de concurs s-au constituit în momente de înaltă ținută artistică demonstrînd faptul că zăcămîntul muzical românesc conține aur cu multe carate. Să sperăm că vom ști să-l scoatem la lumină și să-l folosim cum trebuie !

Dan BUCIU

Recital de chitară— Jean-Pierre Jumez

În absolut, un recital de chitară reprezintă întîlnirea cu resursele unui instrument, deopotrivă lirice și dramatice, cu reverberațiile inconfundabile ale celor șase corzi pe care pot fi arpegiate sau placate (în urma transcripțiilor) acordurile aproape oricărei partituri dedicate altui instrument solist.

În relativ, o asemenea manifestare artistică înseamnă prilejul contactului nemijlocit cu unul sau altul dintre performerii chitarei, aprobarea sau reprobarea unei execuții. Acest din urmă aspect devine posibil numai atunci cînd există un termen de comparație. Și cum recitalurile de chitară, la noi, (ce-i drept, mai dese în ultimul timp), au un caracter sporadic, ce se întîmplă cînd în programul protagonistului nu e prezent nici Bach, nici Albeniz, nici Tarrega ?... Așa după cum s-a întîmplat în recitalul susținut de chitaristul francez Jean-Pierre Jumez cînd trei sferturi din lucrările audiate au constituit, pentru melomanii bucureșteni, prime audiții. De altfel, Jean-Pierre Jumez este un pasionat cercetător al literaturii inedite pentru chitară, instrumentul devenind, în cazul său, ancilar prospectării culturilor folclorice atît pe orizontală (de la folclorul african pînă la cel asiatic și amerindian) cît și pe verticală (lucrările interpretate depărtîndu-se de materialul originar, care este abstractizat). Impactul acestor muzici cu publicul a stat sub semnul convertirii căci, dacă la început participarea spectatorilor a fost la modul pasiv, treptat, asistența a fost cucerită de sonoritățile elaborate de interpret cu o abilitate și o inspirație mereu sporite. Dacă *Vînătoarea* lui Mauro Giuliani a fost redată fără nerv, superficial, nesemnificativ (am intuit virtuala defecțiune a instrumentului care s-a și produs în fapt), *Imitația harpelor venezuelane* de Antonio Lauro (din Venezuela), *Studiul nr. 11* de Heitor Villa — Lobos, *Valsul nr. 4* de Augustin Barrios Mangore (din Columbia) și cele *Patru dansuri africane* prelucrate de compozitorul maltez Charles Camilleri s-au derulat pe fondul încălzirii progresive a interpretului. Astfel, se explică susținerea la o înaltă tensiune artistică a maratonului impus de suita *Tablouri dintr-o expoziție*, replica compozitorului Piotr Panin la binecunoscutul opus mussorgskian.

Interpretarea, sociativă, pe tot parcursul, programatismului muzical, a articulat caracteristicile fiecărui număr trădînd, de fiecare dată, sursele muzicale și extramuzicale încorporate. Titlurile tablourilor prin fața cărora spectatorii au fost purtați și-au găsit deplina motivare în maniera de interpretare aflată într-o permanentă sintonie cu intențiile compozitorului : *Cavalerul, Orizont pierdut, Humoreska, Tablou de Salvador Dalli, Strada 5, Arpegii de apă vie, Interludiu, Impresii de pe muntele Pamir, Dans eschimos.*

Ceea ce impresionează în primul rînd la Jean — Pierre Jumez este detașarea cu care abordează fiecare pasaj, fiecare structură, spontaneitatea interpretării dînd impresia unui joc cu instrumentul. Tocmai interferența dintre această manieră oarecum ludică de a cînta și conștiința finalității actului de restituire sonoră naște arta interpretativă a lui Jean Pierre Jumez. Fapt demonstrat în redarea acelor partituri elaborate în urma unor adînci reflecții, fie de natură ontologică — *Zorile ultimei zile* de Francis Kleynjans —, fie gnoseologică — *Spirala eternă* de Leo Brouwer — sau axiologică — *Omagiu lui Pink Floyd* de Jacques Castérède și *Preludiu „à la Satie"* de Pierre Lerich. Din enumerarea lucrărilor interpretate de chitaristul francez rezultă atît ineditul cît și densitatea programului. A fost o bună propagandă făcută chitarei clasice (termenul definește instrumentul tradițional opus celui modern cu amplificator și boxe), instrument pus astăzi nu de puține ori în slujba unor mode. Iar numărul celor prezenți în Sala mică a Palatului a confirmat, o dată în plus, popularitatea de care se bucură un instrument a cărui instituționalizare în contextul procesului nostru de învățămînt devine imperios necesară.

Liviu DĂNCEANU

Profesori—interpreți

Dorința de a cunoaște, descoperirea lucrărilor și a faptelor din jur, curiozitatea nenumăratelor „de ce"-uri, sînt parte dintre caracteristicile proprii copilăriei. Părinți și dascăli au, în egală măsură, îndatorirea de a răspunde tuturor acestor întrebări. Mai mult, de a răspunde în așa fel încît paginile nescrise ce sînt mintea și sufletele copiilor să fie astfel modelate, formate, încît tînărul de mîine să fie cît mai bogat în universul său interior. Prin specificul lor artistic, clasele de muzică, devenite astăzi corp integrat școlilor de cultură generală din țara noastră, au un greu cuvînt de spus în formarea personalității viitorilor ingineri, medici, arhitecți, muncitori cu palma sau cu mintea care, avînd acces la minunata lume a sunetelor, vor deveni, fără îndoială, mai sensibili, mai buni.

Cadrele didactice ale secției artă din cadrul Școlii generale nr. 79 din București sînt perfect conștiente de rolul și menirea lor. Ele dăruiesc întreaga lor știință copiilor, care, unii chiar de la șase ani, se apleacă asupra claviaturii pianului sau încep să mînuiască arcușul deasupra corzilor viorii. Și, pentru că exemplul personal este unul dintre cele mai bune stimulente, învățăcelul fiind permanent înclinat a-și imita maestrul, nu pregetă a se oferi drept model viu, demonstrînd pe scenă rezultatele unei munci îndelungate, grea și migăloasă trudă răsplătită însă din plin.

Devenit tradiție, anualul recital al acestor profesori-artiști a avut loc de curînd pe scena sălii Dalles. Programul, parcă mai bogat ca oricînd, a fost deosebit de variat, atît sub aspectul sonorităților instrumentale — alături de bine cunoscutele instrumente care sînt vioara și pianul apărînd pe scenă și contrabasul, oboiul violoncelul, xilofonul — cît și sub cel al diversității bucăților alese în program — lucrări solistice, duete instrumentale, și chiar un moment de ansamblu orchestral. Piesele prezentate au fost atent alese : Schubert *Rondo în Re major* (Mariana Apostol, Cristina Panaitiu) Prokofiev *Sonata în fa minor pentru vioară și pian, op. 80 nr. 1* (Marius Lăcraru, Raluca Gander) Sibelius *Cîntec fără cuvinte* și Sinding *Murmurul primăverii* (Diana Naumescu) Beethoven *Variațiuni pe o temă de Mozart* pentru violoncel și pian (Cornel Faur și Gianina Faur) Chopin *Nocturnele* în fa minor și în Mi bemol major (Simona Ionescu) și *Scherzo* în Si bemol major (Mariana Dragomirescu), Kreisler *Bucuria dragostei* și Liszt *Rapsodie ungară* (Mariana Smaranda) Debussy *Dansatoarele din Delphi* (Amelia Buzgariu) Beethoven *Sonata în La major pentru contrabas și pian* (Sorin Ionescu Fulger, Marina Dragomirescu) și Berger *Trei ptese pentru orchestră de coarde* (orchestra cadrelor didactice ale școlii, dirijor Cristian Dumitrescu).

În evoluțiile lor, profesorii s-au străduit a fi cît mai fideli partiturii și cît mai împliniți artistic. Unitari ca nivel, fără a-și permite vreun rabat la calitate, fiecare interpret în parte a obținut astfel un plus de respect din partea elevilor săi, reușită menită a-i asigura viitoare succese pedagogice. Căci plăcerea audiției, certitudinea realizării prin muncă și, nu în ultimă instanță, mirajul scenei și al aplauzelor, sînt tot atîția factori stimulatori pentru elevii de astăzi viitorii oameni de cultură de mîine sau — de ce nu ? ! — pentru viitorii muzicieni de mîine, prin care se va continua vechea și solida tradiție a învățămîntului muzical românesc.

Cristina SÂRBU

Recital Marius Lăcraru — Raluca Gander

Pentru cine știe că Raluca Gander este absolventă a secției de Compoziție, iar Marius Lăcraru al secției de Pedagogie instrumentală, prezența lor pe afișul unui concert cu piese atît de dificile ca *Sonata nr. 1 în fa minor pentru vioară și pian* de Prokofiev și *Sonata nr. 2* de Silvestri ar putea constitui o surpriză. Rememorînd momentul recitalului și curățind, pe cît posibil, zgura subiectivismului, impresia este aceea a unei foarte promițătoare reușite. Îndelunga și minuțioasa pregătire a acestei apariții, prima mai importantă pentru cei doi protagoniști — pentru Raluca Gander, aproape un debut — trebuie să vedem — mai ales în condițiile în care primele audiții de muzică contemporană se pregătesc în cam trei, patru repetiții — trebuie să vedem deci un semn de nobil atașament față de arta sunetelor, o înțelegere superioară a ceea ce trebuie să însemne gestul, de fiecare dată unic, al actului interpretativ. Relevarea acestui sens a fost de altfel și marca ultimei seri muzicale-camerale din stagiunea '81—82 Se cuvine a fi amintită aici și colaborarea atentă și — credem că s-a văzut — fructuoasă a celor doi interpreți cu compozitorul Liviu Dandara, dinamic, exigent, incomod uneori, dar totdeauna sensibil la ideea de maximă calitate a gestului artistic.

Sonata în fa minor pentru vioară și pian de Prokofiev, a cărei elaborare a durat 7 ani — 1937—1944 — este cu siguranță o piesă dintre cele mai dificile ale genului. Unitară în straturile ei cele mai intime, ea relevă la nivelul celor patru părți mari o multitudine de stări fundamental diferite, de la vitalismul ritmico-armonic, foarte prokofievian, la transparențele din finalul părții a 2-a, de la tensiunea continuă și foarte bine susținută de către pian a părții I-a, la sentimentul sărbătoresc din ultima parte.

Într-un fel, o premieră, piesa nu s-a mai cîntat din 1941 și atunci I-a avut la pian pe compozitor, *Sonata a 2-a op. 19* de Silvestri ne-a apărut ca surprinzător de interesantă, de modernă chiar. Soliditatea formei — ar fi interesant de făcut un studiu amănunțit al piesei — robustețea ritmică, asimilarea subtilă a folclorului bihorean, heterofoniile ce anticipează preocupări componistice mai recente, toate acestea fac din *Sonata a 2-a* de Silvestri o piesă care ar merita, cu toate dificultățile tehnice pe care le pune, o mai mare atenție din partea interpreților.

Trei stări despre liniște de Liviu Dandara par a se închega din două tendințe aparent contrare. Pe de o parte din rigoarea gîndirii, rigoare probată de o scriitură de un tip, aș spune, enescian prin amploarea notației detaliului, pe de altă parte printr-o aparență improvizatorică. Și tocmai din punctul de vedere al acestei ultime observații, titlurile părților, prea strict „programatice" : *Liniștea adîncului, Liniștea înaltului* și *Liniștea liniștii*, vin să împiedice oarecum receptarea unei muzici, credem, fundamental libere. Dincolo de această remarcă ce nu privește conținutul dramatic și extrem de dens al piesei credem că *Trei stări despre liniște* se va așeza solid, după această a doua audiție, în conștiința iubitorilor muzicii contemporane. Felul în care cei doi interpreți au rezolvat dificultățile partiturii — Marius Lăcraru a interpretat de altfel tot programul pe dinafară ! — sentimentul tonic de celebrare a materiei celei mai pure care este sunetul, au făcut din ultima piesă momentul de vîrf al recitalului. Nu ne rămîne decît să ne dorim a-i reasculta cît de curînd pe acești foarte serioși și dotați muzicieni care sînt Marius Lăcraru și Raluca Gander.

Valentin PETCULESCU

Andrei Podlacha

Am urmărit, stagiunea aceasta, evoluția tînărului pianist Andrei Podlacha. După un recital susținut la Sala mică a Ateneului Român, l-am ascultat și în alte manifestări, la Ploiești (noua sală a Filarmonicii), la Brăila (la sala Societății „Lyra"), cu ocazia festivalului județean „Donaris", din nou la București, la muzeul C.C. și C. I. Nottara.

Opțiunile repertoriale ale lui A. Podlacha sînt îndreptate, cu predilecție, către zonele fundamentale ale muzicii clasice și contemporane : *Clavecinul bine temperat* de Bach, *Appassionata* de Beethoven, *Sonata în la minor* de Schubert, *Rapsodiile* lui Brahms, *Studiile* de Chopin, lucrări de Messiaen, Schönberg, de reprezentativi compozitori români de azi.

Este un prim indiciu, imediat reperabil, al seriozității de adîncime în ceea ce privește modalitățile de abordare a repertoriului amintit. Pe această linie, calitățile care se impun sînt muzicalitatea, în sensul cel mai conturat al cuvîntului și inteligența cu care își elaborează economia gestuală.

Cele afirmate mi s-au impus cu evidență ascultînd, de pildă, aceeași lucrare „*Appassionata*", în ultimele trei recitaluri amintite, nu ca pe repetarea retușată a unei singure tratări interpretative, ci, dimpotrivă, din trei unghiuri de vedere deosebite. mergînd de la izbucnirea romantică (cenzurată, totuși, de o luciditate care îi este consubstanțială pianistului) pînă la versiunea de factură aproape academică, unde fiecare detaliu este rodul unei minuțioase cercetări anterioare performanței. Mi se pare remarcabil ca un tînăr muzician să-și permită luxul de a nu mesteri mereu la o singură variantă, ci de a medita la trei versiuni diferite înscrise pe o linie calitativ ascendentă.

O însușire pe care vreau să o mai relev la A. Podlacha este deosebita disponibilitate afectivă și intelectuală, putîndu-se apropia firesc și temeinic de, practic, toate etapele istoriei muzicii.

Vreau să închei cu speranța că numele lui Andrei Podlacha va străbate în larg, spre bucuria — sînt convins — atît a melomanilor cît și a specialiștilor.

Fred POPOVICI

Mihai Grigoriu

A te adresa în plan artistic unor mai puțin cunoscători, mai puțin avizați, constituie uneori o răspundere, un efort de comunicare mult mai mare, cu date mai complexe, decît a stabili un dialog de aceeași factură cu un public rutinat în domeniu. Aceasta a fost cazul recitalului susținut de Mihai Grigoriu la Muzeul de Artă din Ploiești. În colaborare cu filarmonica ploieșteană, Muzeul de Artă a inițiat găzduirea unor seri muzeale urmate de evoluții solistice sau camerale ce găsesc astfel un cadru de desfășurare, o ambianță deosebit de adaptată finalității, plăcută și sugestivă. De astă dată organizatorul entuziast și competent care este directoarea Ruxandra Ionescu a programat pe tînărul pianist Mihai Grigoriu, încă student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București. Mihai Grigoriu, afirmat semnificativ în ultimul timp pe scenele de concert ale țării, alături de orchestrele filarmonice din Bacău, Botoșani, cu ansamblul de studio al Radiotelevizionii, a susținut de asemenea recitaluri și în cadrul emisiunilor de radio și televiziune. El se dovedește fără îndoială un artist autentic și este cred elementul cel mai important, cel mai prețios, am spune, al confirmării pe care o reprezintă, elementul care există sau nu există neputînd fi substituit, dar poate, și trebuie, să fie atent cultivat și aceasta se impune la Mihai Grigoriu. Siguranța, fermitatea demersului său artistic, care definește în perspectivă personalitatea, se cere curajos, la început am spune chiar ostentativ, în mod expres, subliniată, pentru ca printr-o decantare ulterioară să se păstreze, să răzbată miezul uman, estetic al simțirii, al rezonanței, al atitudinii interpretului față de muzica abordată. Programul prezentat, echilibrat alcătuit — Beethoven : *Sonata opus 26* ; Scriabin : *Studiul patetic, opus 8 nr. 12* ; Prokofiev : *Toccata opus 11* ; Enescu : *Carillon nocturne* — a îmbinat accesibilitatea melodică, armonică a opusului beethovenian, cu sugestia programatică a piesei de Enescu și atracția virtuozității copleșitoare mai ales la Prokofiev, care s-au constituit în tot atîtea argumente de trezire a interesului. menținere a atenției, suscitare a bucuriei sonore reale a pionierilor ploieșteni prezenți în mare majoritate în sală și cărora recitalul și cele cîteva idei conținute într-un scurt

comentariu introductiv le-au fost dedicate. Recitalul lui Mihai Grigoriu s-a constituit astfel într-o frumos finalizată manifestare culturală de popularizare, în cadrul căreia tinerii s-au adresat foarte tinerilor putem spune, unii cîştigînd încă puţin din experienţa deloc simplă şi preţioasă a prezenţei scenice, a răspunderii adresării mesajului artistic către un public pe cît de receptiv pe atît de liber în a-şi forma puncte de vedere, optici personale, în cazul de faţă publicul de mîine al sălilor de concert, poate ; celorlalţi oferindu-li-se prilejul îmbogăţirii orizontului cultural, umanist, contactului cu realitatea vie a vieţii artistice.

Gabriel TOMESCU

TIMIŞOARA
Baletul „Prinţ şi Cerşetor"

Alegerea de către compozitorul Laurenţiu Profeta a unui subiect atît de generos ca *Prinţ şi cerşetor* de Mark Twain pentru baletul său s-a dovedit fericită. Premiera din 1967, pe scena Operei Române din Bucureşti, a constituit un eveniment al muzicii româneşti de teatru, pentru ca spectacolele numeroase care au urmat să confirme, prin succesul de public, valoarea lucrării.

Pe un libret de Ionel Hristea şi Oleg Danovschi, Laurenţiu Profeta a compus o partitură al cărei limbaj are efect sigur asupra spectatorilor mici şi mari prin farmecul melodic şi printr-o inteligentă dramaturgie muzicală. Personajele principale — Micul cerşetor, Micul prinţ, curtenii, oştenii şi bufonii — au dobîndit în realizarea compozitorului o „personalitate" muzicală răspicată, nu doar prin sugerarea motivelor ce le caracterizează, ci şi printr-o atentă lucrătură orchestrală, adecvată eroilor şi desfăşurării acţiunii.

Captivant ca anecdotă şi insinuant prin flux melodic, baletul lui Laurenţiu Profeta a intrat în repertoriul permanent al Operei Române din Bucureşti, beneficiind de aprecierile cuvenite ale publicului şi cronicarilor. Vizionat de criticul german Klaus Geitel, acesta şi-a exprimat opinia întemeiată — în prestigiosul ziar *Die Welt* — că *Prinţ şi cerşetor* îşi poate oricînd croi drum sigur, într-o versiune mai concentrată, pe toate marile scene lirice de pe glob, alături de *Cenuşăreasa* de Prokofiev.

Deocamdată, un nou teatru din ţară, Opera Română din Timişoara, a inclus în repertoriul stagiunii 1981—1982 baletul lui Laurenţiu Profeta, confirmînd prin primirea pe care i-a făcut-o publicul şi presa locală succesul de la Bucureşti. Am asistat la al doilea spectacol, din 9 iunie a.c., cu interesul justificat de a revedea lucrarea într-o nouă montare şi interpretare. În regia şi coregrafia lui Ştefan Gheorghe, scenografia semnată de Dumitru Popescu şi orchestra condusă cu nerv şi abilitate de Petru Oschanitzky, lucrarea n-a pierdut nimic din bogăţia şi prospeţimea ei. Am constatat, dimpotrivă, că o partitură valoroasă nu are decît de cîştigat printr-o nouă viziune scenică şi prin tălmăcirea unui colectiv tînăr, entuziast, talentat. Vioiciunea a caracterizat de la început pînă la sfîrşit spectacolul susţinut de artiştii timişoreni, dedicaţi cu întreaga lor dăruire realizării imaginilor şi viziunilor metaforice reclamate de subiect. Silvia Humăilă, Alina Ilie, Ana Caloianu, Virginia Barbu, Constantin Gîdea, Mircea Suciu şi Sorin Bătică — spre a aminti doar pe cîţiva din numeroasa distribuţie — sînt dansatori şi artişti dramatici deopotrivă, încît slujesc cu egală iscusinţă şi vervă coregrafia, mimica, jocul scenic. Ceea ce le-a caracterizat performanţa a fost entuziasmul disciplinat, năzuinţa de a depăşi simpla tehnică a dansului, spre a se supune instinctiv sufletului generos al muzicii şi a menţine întregul spectacol într-o tensiune lirică radioasă.

Fără îndoială, meritul de căpetenie al reuşitei timişorene îi revine lui Ştefan Gheorghe, un coregraf imaginativ, care se pricepe să-şi conducă ansamblul „strîns", să creeze imagini inedite cu fantezie şi abilitate.

George SBÂRCEA

Globul muzical

● La SCALA din MILANO, un succes remarcabil: *Othello* în regia celebrului Franco Zeffirelli (reamintim că tenorul Ludovic Spiess a avut ocazia să colaboreze cu acesta la punerea în scenă). Mario Pasi, semnatarul cronicii din CORRIERE DELLA SERA elogiază virtuţile regizorale ale spectacolului, iar despre dirijorul Carlos Kleiber spune că „a reuşit să adîncească, să exalte valorile muzicale ale operei printr-o pătrundere extraordinară a sensurilor şi o inventivitate superbă". Dar reuşita deplină s-a datorat nu mai puţin marilor cîntăreţi Mirella Freni şi Placido Domingo, acesta din urmă conferind personajului „o grandoare epică neobişnuită". După 25 de ani de absenţă din repertoriu, la Opera din PARIS din nou — în aprilie a.c. — Romeo şi Julieta de Gounod. Georges Lavandant semnează pentru regie, conducerea muzicală i-a revenit lui Henry Lewis (în locul lui Alain Lombard care s-a îmbolnăvit) iar în rolurile principale, Barbara Hendrix şi Neil Shicoff „au evoluat într-un mod ideal" notează cronicarul de la LE MONDE.

● Orchestra Toscană de la Florenţa (director artistic compozitorul Luciano Berio) ofră un program „ambiţios" — cum scrie CORRIERE DELLA SERA — pentru stagiunea 1982/83, fiind în fond, o orchestră de cca. 50 de instrumentişti, ce-i drept, socotiţi aproape în totalitate, solişti. Se va cînta mult Mozart, dar şi Bach, Vivaldi, Haydn, Monteverdi precum şi multă muzică modernă : Dallapicola, Henze, Ligeti, Petrassi, Globokar (prezent şi în ipostaza de dirijor, de virtuoz al trombonului şi interpret de jazz), Stockhausen şi alţii. Dacă s-ar trimite de către Uniunea Compozitorilor şi cîteva partituri moderne

românești, adecvate unei orchestre de dimensiunile amintite ?

● La sfîrșitul stagiunii 81/82, la Opera din STUTTGART, o premieră nerușită, după cum comentează Gerhard Koch în FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG. Este vorba de spectacolul *Simone Boccanegra* de Verdi, ratat mai cu seamă datorită regiei italianului Giacomo Battiato, căruia i se reproșează că „n-a înțeles de fel mesajul acestei cumplite tragedii, bagatelizînd, minimalizînd, reducînd sensurile și incorsetînd totul într-un decor de felul cărților cu poze...". Se reține însă ca remarcabile realizarea muzicală a orchestrei datorată dirijorului Dennis Russel Davies precum și evoluția tenorului Ruggero Bondino.

În aceeași pericadă, la DETMOLD, o primă audiție în limba grmană a operei comice *Ultimul săibatic* de Gian Carlo Menotti (prezentată pentru prima oară în 1963 la Paris, apoi la Metropolitan, Veneția și pe alte scene din Europa și America). În ziarul mai sus amintit, același cronicar elogiază „instinctul scenic" al lui Menotti, dar nu și originalitatea motivelor muzicale „care te duc mereu cu gîndul că le-ai fi auzit deja la Rossini, Puccini, Verdi, Strauss, Ceaikovski, etc.". Septuagenarul Menotti semnează și regia spectacolului, reușind să ofere „într-un decor simplu o poveste a unui Tarzan care admonestează cultura viciată într-o manieră plină de efect la public".

● La sfîrșit de stagiune, la opera din HAMBURG, din motive de economie, cum comentează Werner Burkhardt în SUDDEUTSCHE ZEITUNG, ultima premieră a fost sub forma unui... spectacol concertant. S-a prezentat *Samson și Dalila* de Saint-Saens „în frac și rochie lungă". Nimic de zis : excelentă, în fosă, filarmonica din Hamburg sub bagheta lui Klauspeter Seibel, excelenți interpreții rolurilor principale : Fiorenza Cosotto (Dalila), Carlo Cosutta (Samson) și Simon Estes (Marele Preot).

● Continuă să fie prezente în presa europeană ecourile celor peste douăzeci de spectacole cu opera *Carmen* de Bizet la Teatrul din *Beijing*. Deși fundamental diferită de cea tradițională, această muzică a fost audiată cu mult interes, vicepreședintele C.C. al P.C.C. Deng Xiaoping, care a asistat la unul din spectacole, pronunțîndu-se apreciativ la adresa calității artistice a manifestării. Se cuvine a menționa că spectacolul a fost realizat de artiști chinezi în colaborare cu artiști francezi. Presa menționează prioritar numele interpreților Wang Huing (Carmen) și Shang Huang Bin (Escamillo). Regia spectacolului a fost semnată de Renée Terrasson iar la pupitrul orchestrei s-a aflat Jean Périsson.

● Festivalul din anul acesta de la Buxton, Marea Britanie, s-a aflat în întregime sub însemnul centenarului compozitorului maghiar Zoltan Kodaly (1882—1967). Cu această ocazie s-a prezentat în premieră britanică opera *Harry Janos* în regia lui Malcolm Fraser. Rodney Milles, care semnează cronica spectacolului în FINANCIAL TIMES consideră că succesul s-a datorat nu atît recepționării mesajului lucrării cît mai cu seamă mezzosopranei Cynthia Buchan „care-și fascinează ascultătorii cu fervoarea interpretării și frumusețea glasului ei."

● **Din același cotidian londonez** am desprins ecourile manifestărilor din ultimele luni de la *Metropolitan — New York*, comentate de Andrew Porter. Spectacolul de debut al dirijorului Bernard Haitink la această prestigioasă instituție muzicală, opera *Fidelio*, a fost, atît regizoral cît și vocal, sub posibilitățile acestei scene. În schimb *Povestirile lui Hoffmann*, în viziunea unei redutabile triplete artistice Schneider — Siemssen — Schenk, s-a constituit într-un eveniment al stagiunii. Nu numai pentru că regia a pus în valoare integral excelenta dotare tehnică a acestei scene, ci și datorită unui mănunchi de cîntăreți excepționali : Ruth Welting (Olimpia), Tatiana Troyanos (Giullieta) și Placido Domingo (Hoffmann). Mai puțin bine primită este realizarea orchestrală sub bagheta lui Ricardo Chailly. Pe aceeași linie a calității spectacolului ca întreg artistic, se înscrie și *Parsifal*, dirijat de James Levine „maiestos, perfect echilibrat, cu largă respirație". Evoluția vocală și scenică a cîntăreților Peter Hoffmann (Parsifal), Mignon Dunn (Kundry), Jerome Hines (Gurnemanz) și Thomas Stewart (Amfortas) a fost plină de strălucire. „Spectacolul acesta", conchide cronicarul, „a contribuit la ridicarea nivelului profesionist, altminteri adesea absent din producțiile Metropolitanului".

Corina JIVA

Psihologia folclorului muzical

Psihologia folclorului muzical. Un titlu nou, neîntîlnit în literatura de specialitate, pe care editura Academiei R.S. România l-a pus la dispoziția publicului românesc, cu un rezumat în limba engleză, ca una din realizările de seamă în această ramură de activitate puțin cunoscută pe plan internațional. Că această realizare are loc în țara noastră nu este de mirare, dacă luăm în considerare impulsul pe care profesorul Constantin Brăiloiu l-a dat dezvoltării folclorului muzical, creînd o arhivă de muzică populară românească, odinioară unică în lume, pe baza căreia elevii și succesorii lui au putut duce o activitate susținută în spiritul ideilor călăuzitoare ale acestuia, dezvoltîndu-le și aprofundîndu-le.

Cuceririle înnoitoare în domeniul folclorului muzical sînt sintetizate în acest volum de largă respirație științifică, grație stăruinței cu care ne-a obișnuit autoarea, dr. Ghizela Sulițeanu, a cerceta și prezenta problemele multiple ce se ivesc în atari investigații de lungă durată și amănunțită pătrundere în tainele fenomenelor artistico-sociale, care se lasă greu descoperite, dar pe care autoarea le rezolvă cu tact și competență, susținută de o vastă experiență, și cărora li s-a dedicat în întregime.

Stăruitoarele sale cercetări sînt stimulate de aflarea implicațiilor psihologice în folclorul muzical, pînă acum limitate doar la muzica cultă, adică muzica scrisă de creatorul ei, pe care autoarea preferă să o numească aici cu termenul de muzică *literată*. Muzicii populare i se descoperă valențe proprii, care constau în relațiile : funcționalitate-psihologie ; mentalitate individuală-colectivă ; activitate-reacție psihofiziologică. Investigînd către originile muzicii autoarea pune accent în special pe mecanismul psihofiziologic, psihologic și morfologic, după cum remarcă cu pătrundere în introducerea lucrării : „Reprezentînd încă în timpul nostru diferite stadii mai puțin evoluate decît muzica *literată* și în special prin deținerea unor elemente de structură muzicală, reminiscențe certe ale unor etape timpurii din evoluția muzicii, folclorul muzical se relevă prin funcționalitatea, practica și structura sa, ca o mărturie încă vie a polului de origine a istoriei muzicii".

După ce contribuie la clarificarea definiției conceptului de etnomuzicologie și a problematicii relațiilor inter- și intradisciplinare ale acesteia, G. Sulițeanu arată că pînă în prezent au fost rezolvate cu ajutorul psihologiei probleme dificile ca : studierea concepției factorului uman, probleme privind formarea percepției muzicale, legătura cu limbajul verbal, stadiile originare premuzicale și preverbale, explicarea ritmului unitar în folclorul copiilor din toată lumea explicarea intervalelor muzicale primare și altele. Argumentarea psihologică aduce multe clarificări particularităților etnomuzicologiei prin explicarea proceselor morfologice și de comportament funcțional ale acesteia. Totodată se îmbogățesc cunoștințele pe cale interdisciplinară prin rezolvarea unor probleme de psihologie, cum ar fi : rolul cîntecelor pentru copii în formarea percepției muzicale, legătura dintre limbajul verbal și cel muzical, procese de creație, improvizație, memorizare muzicală, memoria muzicală la asurziți, noi căi de înțelegere a fenomenului distonării și a falsei execuții instrumentale, descoperirea unor mijloace muzicale de reabilitare a limbajului verbal al surziților, etc. Pe de altă parte fenomenul folcloric trebuie privit în întregul lui ca artă, fiind vorba de un proces de interdependență și interinfluență între mentalitatea și realitatea socială, exprimată prin funcționalitate și răsfrîntă în structura morfologică a categoriilor folclorice. Omul din popor a descoperit de mult rolul emoțional și social al muzicii, iar psihologia dă posibilitate etnomuzicologiei să pătrundă în esența fenomenelor artistice. Sînt probleme de o deosebită însemnătate pentru ca cercetătorul avizat să cunoască și să explice fenomene în contextul evoluției și al progresului culturii umane.

Într-o viziune analitico-sintetică G. Sulițeanu distinge două părți mari în problematica abordată : una structurală, de analiză a proceselor psihofiziologice privind geneza și evoluția limbajului muzicii populare și alta fenomenologică, de sinteză, privind psihologia folclorului muzical ca fenomen artistic.

Pornind de la percepția auditivă, autoarea preferă să facă distincție între sunet muzical și nemuzical, omițînd termenul clasic „zgomot" aflat în tratatele de psihologie, care nu rezistă unei analize amănunțite. Dacă sunetul muzical este o reflectare ideală a senzației fizice, pe drept cuvînt se întreabă unde plasăm sunetul vorbit, care în nici un caz nu poate fi zgomot. De asemenea, trece peste teoria scolastică a consonanței și disonanței, arătînd că disonanța este un fenomen specific muzicii populare, fapt exprimat în mod lapidar și concludent ca o contribuție în dezlegarea acestei probleme. Considerînd din punct de vedere morfologic anumite intervale muzicale drept „native", ca de altfel și structura nativă a sistemului sonor premodal, autoarea se străduiește să dea dezlegare întrebărilor lui P. Collaer, îndeosebi asupra apariției secundei mari în comparație cu secunda mică, intervale muzicale cu rol important sub raport pedagogic. Problema trebuie adîncită, după părerea noastră, spre a i se conferi girul concludenței. De altfel, într-o lucrare de specialitate ca aceasta, cele trei întrebări ale etnomuzicologului belgian (1. De ce toate fazele primitive ale muzicii duc lipsa intervalului secundei mici ; 2. De ce cvarta este intervalul caracteristic cîntecului ; 3. De ce secunda mare apare mai întîi în structura cîntecului ?) merită să fie comentate pe larg, chiar dacă primelor două li s-a găsit un răspuns plauzibil în acustică și laringologie. Explicația mobilizării tonusului vocal și necesitatea relaxării constituie doar un început în această direcție. De altfel pycnonul din sistemul scărilor muzicale pentatonice, format din două secunde mari alăturate, este ceea ce autoarea ar putea numi, potrivit legii vecinătății și continuității, un

sistem premodal negativ, după cum pentru explicarea ritmului consideră timpii principali drept timpi „primari", nu fără o stringentă logică, dublată de variate experienţe la care apelează cu fantezie şi, pe cît am putut înţelege, cu deplin succes.

În ce priveşte gîndirea muzicală, autoarea porneşte, cum e şi firesc, de la deosebirea pe care o face între limbajul cu funcţie estetică al muzicii literate şi limbajul cu funcţie socială, de comunicare, al muzicii populare. Pe acest considerent găseşte că limbajul muzical are origine comună cu cel verbal, iar prin evoluţie se diversifică pornind de la universalitatea sonoră a copiilor. De aci, apoi, şi explicarea originii muzicii, care provine dintr-un stimul interior de natură psihofiziologică, stimul ce explică şi geneza manifestărilor folclorice. Contribuţia autoarei în explicarea genezei ni se pare foarte importantă, căci aceasta nu rezultă dintr-o unică manifestare folclorică, aşa cum se acreditează în unele studii de specialitate, ci apare din felul evoluţiei elementelor morfologice primare. Pînă acum folclorul s-a comentat ca proces genetic pe baza elementelor morfologice exterioare, fără a fi luat în considerare acel impuls interior al practicantului de folclor care duce la diversificarea variantelor şi a stilurilor. Procesul genetic sub raport psihologic ne apare într-o continuă diversificare, creînd premisele susţinerii poligenezei în folclor, în condiţiile confruntării elementelor morfologice exterioare, existente în anumite etape ale dezvoltării individuale şi sociale, cu acel impus interior al vieţii de caracter ereditar, care se dezvoltă în virtutea practicii respective. Pe această bază dialectică se ajunge la convingerea că practica vocală constituie elementul prim în folclor, iar asocierea cu instrumentul muzical reprezintă o etapă ulterioară. În fond problema nu este simplă. Ea comportă o studiere adîncită care trebuie să ţină seama nu atît de aspectul ei genetic, cît mai mult de stadiul de dezvoltare al folclorului cules ştiut fiind că culegerile reprezintă aspecte tîrzii ale culturii şi civilizaţiei umane şi că singura cale de a înţelege întrucîtva geneza faptului folcloric o constituie studierea folclorului copiilor după principiul cunoscut că ontogenia repetă filogenia. În acest spirit este concepută lucrarea de faţă, care contribuie, prin vasta ei informaţie, la explicarea multor probleme neelucidate pînă azi în acest domeniu. De pildă toată problematica evoluţiei modale se bazează pe stereotipuri dinamice, care fundamentează psihofiziologic şi sistemul ritmic, a cărui determinantă, mişcarea, stă la baza identităţii ritmului copiilor. Prin repetare, acest ritm capătă drept pilon un timp principal, considerat de autoare ca *timp primar*, iar prin trecerea pe prim plan a accentului ritmic determinat de mişcare, se explică şi acomodarea diferitelor limbi la cîntec. Aici însă intervine şi relaţia cu metrica specifică versificaţiei limbii respective, asupra căreia autoarea ar putea insista mai mult, ca şi acea iluzie auditivă, bazată pe stereotipuri dinamice colective, care ar explica în mod convingător şi ritmul aksak. În tot cazul, existenţa timpului ritmic primar, ca fundament al originii tuturor sistemelor ritmice, constituie o cucerire ştiinţifică asupra căreia poziţia critică de la care porneşte autoarea în explicarea faptelor reprezintă o contribuţie cu largi perspective de progres în înţelegerea problemelor din acest domeniu.

Nu ne este clară explicarea sistemului pentasilabic şi a celui heptasilabic, ca sisteme metrice de sine stătătoare, în versificaţia populară românească. După părerea noastră trebuie găsite suficiente elemente morfologice, a căror calitate şi frecvenţă să le impună drept caracteristice, pentru a le coordona în sistem. În stadiul actual al cercetărilor, acestea stau în umbra sistemului de versificaţie hexa şi respectiv octosilabic.

În ce priveşte partea a doua a lucrării, care se ocupă de psihologia folclorului muzical ca fenomen artistic, autoarea se dovedeşte un fin observator al schimbărilor din mentalitatea populară contemporană cu consecinţe privind trecerea rapidă a muzicii populare de la caracterul funcţional la cel artistic. Această schimbare funcţională se realizează cu concursul mijloacelor tehnice şi ideologice mass-media, care i se pun la dispoziţie în toată amploarea cerută de necesităţile culturalizării maselor populare. De aci şi dorinţa de afirmare artistică a cîntăreţului popular. Se analizează în adîncime şi cu răspundere factorii morofologici ai muzicii populare în lumina acestor transformări cu implicaţii psihologice, din care se conchide vitalitatea folclorului în concordanţă cu viaţa generaţiilor care-l practică. Şi ca o impulsionare a celor arătate pînă acum, autoarea merge mai departe, înscriind într-o contribuţie proprie şi unele aspecte ale folclorului muzical în studiul psihologiei artei, avînd de a face cu o concepţie artistică populară care îşi are normele ei de afirmare, motivate la fel de puternic ca şi muzica literară, în special prin valoarea estetică a mesajului muzical.

În urma experimentului, aplicat pe 14 subiecţi, cu tema accesibilităţii muzicii literate în mediul tradiţiei folclorice, model miniatural al unui public posibil a fi reprezentaţi pentru satul contemporan, cum spune autoarea, remarcăm cîteva concluzii utile pedagogilor.

— Latura afectivă în audierea muzicii literate rămîne singura cale de înţelegere a cîntăreţului popular, căci muzica este şi va rămîne exponentă a gîndurilor şi simţirilor oamenilor.

— Unii cîntăreţi populari mai educaţi pot simţi chiar prezenţa unor intonaţii populare în operele muzicale literate audiate.

— Posibilitatea de a urmări tehnica compoziţională nu este de primă necesitate pentru auditor.

— Testarea individuală, ca metodă, este superioară celei colective.

Trecînd peste cele cîteva neînsemnate observaţii pe care ni le-am permis cu prilejul lecturii, lucrarea de faţă se prezintă ca o operă închegată, echilibrată, cu o informaţie pe care o putem socoti exhaustivă în acest domeniu arid de cercetare, în care experienţa autoarei şi contribuţia experimentelor utilizate o îmbogăţesc cu date şi idei valoroase, în mare parte cu totul noi, fapt care o impune cercetărilor în specialitate ca o lucrare de referinţă atît pe plan naţional cît şi internaţional.

Constantin ZAMFIR

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

INTERPRÈTES – COMPOSITEURS

Anton DOGARU

Marin Constantin

La vie de Marin Constantin commençait il y a près de soixante ans dans un village du département de Prahova, dans la maison d un serrurier-mécanicien dans le pétrole, dont il est le fils. A l'Ecole Normale de Buzău, la rencontre avec le professeur Ioan Vicol marque un premier moment décisif pour sa carrière future. Devenu instituteur, à Bucarest, en 1944, Marin Constantin fréquente la chorale „Carmen" et se lie avec son directeur, Ioan D. Chirescu. Il a donc l'occasion de pénétrer passionnément dans les secrets du métier de ce maître de l'art choral roumain. C'est maintenant aussi qu'il a la chance de chanter dans des concerts dirigés par Georges Enesco et comprenant *La Damnation de Faust* de Berlioz et la *IXe Symphonie* de Beethoven. L'automne de l'année '44, il entre au Conservatoire de Bucarest où sa formation musicale s'accomplira auprès des maîtres I. D. Chirescu, Mihail Jora, George Breazul, Şt. Popescu et V. Popovici. Parallèlement, il suit aussi les cours de la faculté de Philosophie à l'Université bucarestoise et y établit de profitables contacts avec des personnalités intellectuelles de la taille d'un Tudor Vianu, D. Gusti, M. Ralea ou G. G. Antonescu. Pendant sa dernière année d'études au Conservatoire, le jeune musicien contribue à la création du Choeur de l'Université de Bucarest (1949) qui, en moins de deux ans, deviendra le meilleur ensemble amateur de la Capitale. Cependant, en 1951, avec une partie des choristes, M. Constantin quitte cette chorale pour passer premier maître du choeur et directeur de l'Ensemble de l'Union des Jeunesses Communistes (U.T.C.). Cela lui fait remporter ses premiers lauriers sur la scène mondiale lors des grands festivals internationaux de la Jeunesse (Bucarest, Berlin, Varsovie, Moscou, Vienne, Helsinki, Sofia). De cette époque datent aussi ses premiers essais sur papier réglé, soit des pensées musicales originales lui faisant décrocher en 1958 le Prix de Composition „Ion Vidu". La même année, un nouvel ensemble choral est formé : sous le nom de „Gheorghe Cucu", celui-ci se propose de révéler les merveilles ignorées de la musique Renaissance et byzantine ainsi que les trésors du mélos folklorique rou-

main. Le jeune M. Constantin se fait remarquer par ses aptitudes pour le style de chant *mezzavoce* et pour sa grande souplesse chorale, deux qualités qui facilitent la mise en valeur des nuances expressives, dynamiques, subtiles, etc. L'intervalle 1960—1969 constitue une période d'activité intense pour le jeune maître de choeur et compositeur devenu secrétaire du Conseil de la Musique au CSCA et directeur de l'Opéra Roumain de Bucarest. Le printemps 1963 Marin Constantin devient le fondateur de la chorale „Madrigal", à partir de laquelle sa biographie va se confondre avec l'histoire de cet ensemble absolument exceptionnel. En peu de temps, le maître si doué réussit à soulever, devant la prodigieuse qualité de son choeur, les plus hautes épithètes : „En fait, Marin Constantin qui dirige la „Madrigal" —observait le chroniqueur du journal *La Suisse* en 1967 — a su non seulement choisir 35 voix quelconques, bien travaillées, aux timbres purs, mais de plus les a polies, les a intégrées dans un ensemble devenu un véritable instrument sensible aux sollicitations les plus subtiles et dont il obtient des sonorités d'une transparence rare, imperceptible mais infiniment ravissante". Certains critiques le comparèrent à un „jardinier de l'impossible qui fait germer des fleurs au désert !" ou bien encore à un sculpteur „modelant avec ses mains une substance vivante, réduisant les voix à un mince filet, les détachant l'une de l'autre par un simple geste de la main, bâtissant arcade après arcade, posant pierre sur pierre pour réaliser le puissant édifice de la polyphonie". Dans le livre d'or du „Madrigal", quelque part, Nadia Boulanger signait une phrase comme celle-ci : „en souvenir des merveilleuses interprétations du „Madrigal" un merci d'exception"... de même que Leopold Stokowsky, empli d'enthousiasme, confirmait que „en écoutant la chorale „Madrigal" j'ai eu la sensation nette de la perfection" ; n'oublions pas non plus André Marescoti pour lequel „la chorale „Madrigal", admirablement dirigée et stylée par son maître Marin Constantin, est sans conteste le meilleur ensemble européen que je connaisse et des choeurs comme le „Madrigal" peuvent se compter, dans le monde, sur les doigts d'une seule main".

Ces prestigieuses appréciations ont signifié pour les „madrigalistes" autant d'exhortations à servir la noble tâche qu'ils s'étaient proposés, à savoir la diffusion des chefs-d'oeuvre de la littérature chorale universelle. Jusqu'à ce jour où chaque apparition du „Madrigal" constitue un événement, l'ensemble a certainement traversé de nombreuses phases, entrées dans sa biographie, lesquelles „expliquent" ses succès d'une qualité particulière et ses extraordinaires appréciations. Son répertoire immense comprend trois directions : de la musique préclassique „a cappella", de la musique roumaine et de la musique vocale-symphonique. Dans la première, on trouve des noms comme J. Arcadelt, J. S. Bach, A. Banchieri, W. Byrd, B. Donati, J. Dowland, G. Dufay, J. Dunstable, A. Gabrielli, G. Gastoldi, H. L. Hassler, Händel, Janequin, Cl. Le Jeune, Orlando di Lasso, G. de Machault, L. Marenzio, Monteverdi, Th. Morley, Obrecht, Palestrina, J. des Près, O. Vecchi, Da Venosa, L. da Viadana, T. L. da Victoria, A. Willaerts, etc. ; dans la seconde catégorie on rencontre, côte à côte, des pièces de chant byzantin ancien, des anonymes des XIII—XVI siècles, puis tout une liste de noms plus près de nos jours : C. Arvinte, M. Bârcă, I. Borgovan, Th. Bratu, T. Brediceanu, D. Buciu, D. Capoianu, Gh. Carp, C. Cezar, I. Cocișiu, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, G. Enescu, L. Glodeanu, V. Grefiens, Th. Grigoriu, Tudor Jarda, Mihail Jora, Myriam Marbe, Marțian Negrea, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Al. Pașcanu, D. Petrescu, D. Popovici, Ciprian Porumbescu, Sigismund Toduță, I. Vintilă, Anatol Vieru, etc.

Appréciant la pratique de l'ensemble choral „Madrigal", Anatol Vieru affirme que celui-ci „a cherché et trouvé un style d'existence, de travail et d'interprétation. Il a cherché et trouvé un répertoire, en partant de la *colinda* roumaine, de la monodie byzantine et et préclassique pour aboutir à la composition de nos jours nationale et universelle. Il a stimulé les compositeurs à écrire des musiques nouvelles car on sait que la musique neuve naît souvent dans le temps même qu'elle est interprété. Toutes ces musiques, le Choeur „Madrigal" les a portées en de nombreux coins du monde, où les applaudissements et la célébrité ont été sa récompense".

Pareillement, peut-on lire sur une partition de Ioan D. Chirescu ces quelques mots : „Je dédie au Choeur „Madrigal" ma modeste chanson *La fontaine de Maria Tănase* et, en unisson avec cette chanson, je dis : alors même qu'au monde tout se taira, le „Madrigal", lui, et lui seul, chantera".

L'enrichissement du patrimoine choral roumain contemporain, dû au „Madrigal" et né de l'immédiate collaboration des compositeurs avec les formidables interprètes que dirige le maître du Choeur, Marin Constantin, se manifeste en premier lieu par la longue liste d'oeuvres que le „Madrigal" a réalisée en première audition et dont la majorité sont dédiées à la Chorale et à son éminent chef. Mentionnons-en : A. Vieru, *Scènes nocturnes ;* Șt. Niculescu, *Aphorismes ;* M. Marbe, *Rituel pour la terre assoifée ;* T. Olah, *Le temps des cerfs ;* S. Pautza, *Offrande aux enfants du monde* ; C. Odăgescu-Țuțuianu, *Reflets ;* Al. Pașcanu, *Lamentations ancestrales* et *Festum hibernum ;* S. Vulcu, *Multissons „mioritiques"* M. Moldovan, *Sources ;* L. Profeta, *Halte à Putna ;* L. Glodeanu, *Sabaracalina ;* D. Petres-

cu, *Continuum ;* R. Paladi, *Patrie, terre d'or ;* I. D. Chirescu, *La fontaine de Maria Tănase ;* C. Cezar, *Flammes et roues,* etc., etc.

Plus d'une fois, à la suite d'exceptionnelles interprétations de pièces de la littérature vocale-symphonique roumaine et universelle, ces partitions sont entrées dans le répertoire courant de la chorale. C'est le cas de certains chefs-d'oeuvre de Bach, Benjamin Britten, J. Haydn, M. Istrate, Monteverdi, Mozart, Palestrina, Pergolesi, D. Popovici, Strawinsky et Webern. Tout ceci n'exclut pas l'adhérence du Choeur „Madrigal" à la musique contemporaine. Preuve en est ce disque récent, paru à l'Electrecord, avec — entre autres — le *Remember Hiroshima* de Dan Buciu dans l'interprétation du „Madrigal" : „Dans le cas de *Remember Hiroshima* — déclare le compositeur en guise de frontispice au disque —, le „Madrigal" et Marin Constantin sont davantage que de simples co-auteurs moraux ; les suggestions du maître Marin Constantin ont constitué des points de départ, des piliers de base dans l'élaboration de cette musique parce que, mieux que nul autre, il comprend et „sent" la musique de cette pièce. Le résultat ? Une version discographique absolument achevée".

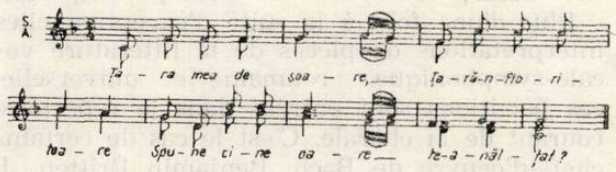
Avec ses plus de cent tournées à l'étranger — depuis Los Angeles à Moscou et de Barcelone à Helsinki —, avec ses innombrables réalisations pour la TV et ses disques, l'admirable chorale et son chef sont riches d'une dot d'or accumulée à force d'inépuisable zèle de part et d'autre, à force surtout, de la part du maître, d'abnégation, compétence professionnelle et parfaite maîtrise, le tout répandu généreusement avec modestie et patience, dans un travail quotidien d'orfèvre, sur le chemin qui mène à la perfection. C'est cela qui explique la „brillante participation" du „Madrigal" à Paris en 1969, ses „concerts triomphaux" aux Etats Unis, cet attribut de „choeur merveilleux" décroché à Zurich, de „choeur sensationnel" recueilli à Madrid, ou bien aussi ces chaleureux éloges reçus lors des festivals de Halle, Prague, Bydgoszcz, Budapest, Plovdiv, Berlin, Ochrid, Vienne, Amsterdam, Peruggia, Zagreb, Dubrovnik, Paris toujours et tant d'autres centres du globe. N'oublions pas les participations de la chorale au Festival „Georges Enesco" de Bucarest.

A la question que Viorel Cosma lui posa un jour [1] à propos des qualités requises aux voix non-vibrées, M. Constantin répondait que le secret était de „posséder à la perfection la technique respiratoire, une grande souplesse et de l'aisance dans l'exécution des passages dont les nuances peuvent être même fort réduites". Puis, à cette autre question, de savoir si le choeur „Madrigal" — avec le grand nombre de ses voix qualitatives et si personnelles en tant que timbre — est lui-même arrivé à se forger un timbre à soi, et — dans ce cas — quels seraient les éléments essentiels de celui-ci, le chef du choeur soulignait que „certain *coloris* (de timbre et spirituel) de l'ensemble est la conséquence de la beauté intrinsèque des voix (acquise à force d'exigence dans le choix de celles-ci), du lyrisme propre à la majorité des voix féminines, de la transparence de la sonorité maintenue à toutes les nuances du chant, d'un chromatisme de pastel, „angélique" selon l'expression de la presse musicale espagnole. Je peux dire que mon tempérament même, essentiellement lyrique, s'exprime à travers le „Madrigal". La luminosité sonore de l'ensemble — autre trait spécifique de son coloris — jaillit pour une bonne part de cette communion spirituelle qui précisément existe entre la chorale et moi et qui s'exprime par l'interprétation tel un manifeste de mon attitude existentielle". De fait, le devoir d'assimiler structuralement une partition est une tâche devenue loi nécessaire pour chaque membre du choeur afin qu'il puisse remplir sa mission d',,instrument conscient". A ce propos, je me suis attardé sur une réponse du maître concernant la musique roumaine ; ainsi, l'attitude épique, très sobre, qui caractérise l'interprétation de la géniale pièce *Mioritza* de Paul Constantinescu, prend forme à travers ces pensées de Marin Constantin : „Au cours des tempêtes les plus violentes, le fond de l'océan demeure calme. A première vue, *Mioritza* semble pouvoir supporter une interprétation tumultueuse mais le véritable caractère pathétique de l'idée fondamentale de la pièce ressort précisément d'une attitude empreinte de maîtrise et de calme de la part du héros qui n'est qu'un reflet de la sereine sagesse du peuple roumain devant la vie et la mort". Quant à la technique de l'interprétation, le chef de la chorale poursuit : „Tout d'abord, il est nécessaire de mentionner, parmi les difficultés de l'interprétation, la difficultueuse présentation dramatique des héros de la ballade sans pour autant se départir du strict cadre du genre épique et sans entraver le relief du personnage principal. Un second problème à résoudre était d'exprimer organiquement, pour ainsi dire, l'amour filial et maternel, avec la dominance du premier, en tant que symbole du sacrifice consenti et d'une sagesse suprême. Puis encore, de réaliser ces autres symboles — d'une communion psychique s'établissant entre l'homme et l'animal —, déterminés par une vie domestique, par une participation „à l'unisson" devant les questions majeures de l'existence. Particulièrement difficile m'a semblé d'amener l'ensemble à l'état de tension requis afin qu'il soit apte à parcourir progressivement et de manière nuancée l'échelle de ces états psychiques éga-

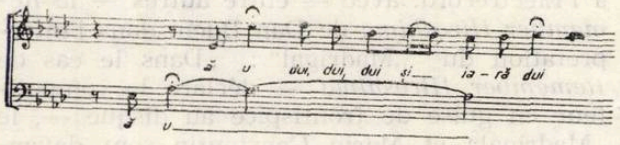
[1] Viorel Cosma, *Corul „Madrigal"* — chap. : *Un porţelan chinezesc* —, Bucarest, 1971, p. 68.

lement puissants — alors même que certains soient très éloignés dans le temps — depuis le plus pur lyrisme au paroxisme du tragique (par exemple exprimer ces „larmes de sang" du texte). Techniquement parlant, les problèmes furent, tous, également ardus. Par exemple, le compositeur utilise, pour la réplique du personnage principal, un très vaste ambitus exigeant ainsi l'intervention des ténors aussi bien que des basses. Il a fallu donc — et c'est bien cela qui fut difficile — d'unifier le timbre des deux parties afin de réaliser la sensation d'une voix unique. Ou bien, autre difficulté : de prêter au même centre tonal un coloris divers selon le genre des états psychiques. Ou encore : de mettre en relief le „sous-texte" de la partition en introduisant des glissandos, des trilles, des césures, des légatos, des „suspenses", du rubato, tous ces procédés étant propres à l'interprétation folklorique". Selon les dires de M. Constantin, la sérénité et le calme du pâtre devant la mort, dans le finale du poème, ont pu être réalisés par le truchement des formules propres au choeur antique : „la coda en octaves, dit-il, je l'ai „étouffée" par une transition de la mélodie chantée au recitatif chuchoté. Le ciel demeure comme suspendu, l'immuabilité étant suggérée par une fusion des accents vocaux chantés". On reconnaît dans ces aveux le grand talent de fin analyste et de magicien traducteur des subtiles dimensions du texte musical, des attributs qui expliquent entre autres les succès du „Madrigal". Le modèle de la chorale „Madrigal" a déterminé un vraimouvement chorale camérale qui a eu un sensational effet : la fondation des cents des chorales de chambre, dans tout le pays. Mais on y reconnaît également son talent pédagogique, car dans sa longue carrière M. Constantin a formé quelques jeunes chefs de Choeurs. Je pense à Horia Andreescu à Veronica Bojescu, Dan Goia, Voicu Popescu — de proches collaborateurs —, à ces quelques étudiants et maîtres de choeur étrangers comme le suisse Eros Beltraminelli, l'espagnol Pablo Colino ou l'italien Fausto Corrubolo, à tous ces jeunes roumains guidés et conseillés dans les rencontres officielles organisées en différents centres musicaux. Dans ce contexte, nous apprenons à la dernière minute que maître Constantin est invité en décembre de l'année même à donner un cours de direction chorale à Cité d'Ibagué (Colombie) où participeront surtout des chefs de choeur sud-américains, avec un répertoire de 45 oeuvres environ sur le thème de la *Renaissance* et sur celui de la *Conception de la musique chorale contemporaine.*

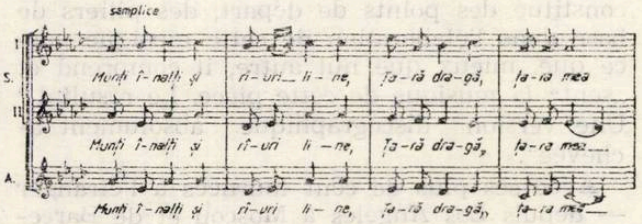
Parallèlement, malgré le peu de temps dont il dispose, Marin Constantin a créé quelques pièces originales de musique chorale, lesquelles témoignent de son extraordinaire expérience de chef d'une chorale devenue célèbre. Ses premieres oeuvres sont écrites en 1954. On voit ici son gout pour le travail d'inspiration folklorique :



Proche comme substance, la partition *Țară dragă, țara mea* / Pays cher, mon pays / sur des vers de I. Brad toujours, est introduit par un son hululé :

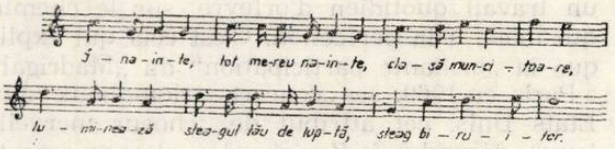


paisiblement configuré :

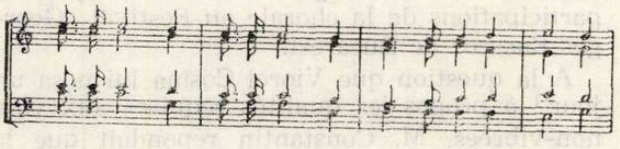


et comprenant le refrein à l'intérieur même du couplet comme dans certaines productions folkloriques.

Aussi, „En avant, le Parti nous dirige" (1961) sur des vers de T. Utan, où l'on est saisi par l'ambiance spécifique des chansons révolutionnaires, simplement rythmées :



C'est un chant fort apprécié, figurant au programme de tous les ensembles choraux de la jeunesse roumaine, cette permanente présence s'expliquant peut-être par la pensée mélodique de la pièce :

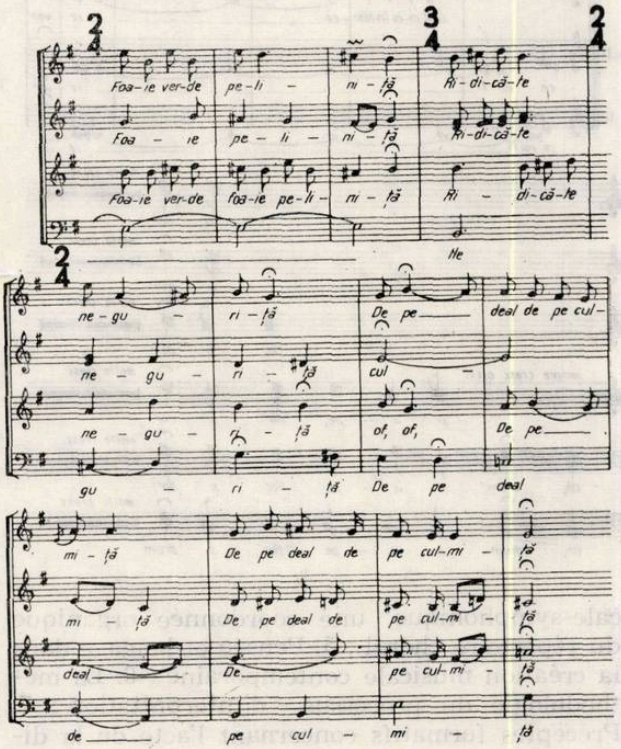


Très significative l'intention du compositeur de réaliser une marche harmonique sous l'empire de la ligne mélodique et sur des voies tonales-modales.

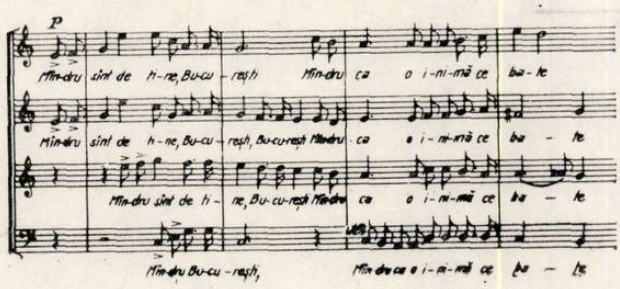
Prenant comme modèle d'inspiration nos choralistes classiques et contemporains, Marin Constantin a réalisé l'arrangement d'une chan-

son „haidouk" : *Ridică-te Neguriță* / „Soulève-toi, Neguritza !" / — 1968. A l'instar du modèle, les voix de l'harmonie éveillent une polyphonie au souffle spécial.

L'oeuvre part de l'idée d'une permutation du thème du centre Mi au centre Fa dièze et d'un retour ultérieur à la matrice originale comme dans les vieilles suites baroques.

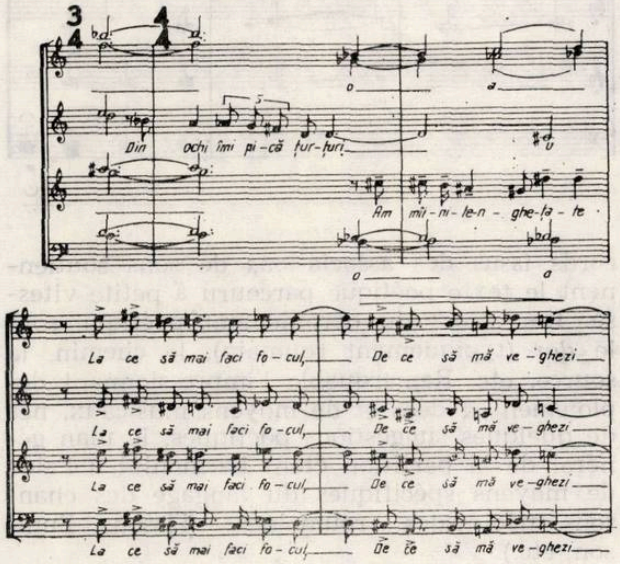


Cette année, Marin Constantin a donné naissance à trois oeuvres nouvelles : *Mîndru sînt de tine Bucureşti* / Que je suis fier de toi, Bucarest / sur des vers de A. Storin, *Om de gheață* / Bonhomme de neige / sur des vers de Adrian Păunescu et *Cîntecul obîrşiei* / Chanson de la source / sur des vers de Lucian Blaga. Différentes comme teneur, ces trois partitions introduisent des données neuves dans le style du compositeur. Pour la première, il est intéressant de noter son intention de réunir les caractères de la romance — notamment le lyrisme de celle-ci — avec certains traits propres aux madrigaux Renaissance (l'esprit d'imitation, la pulsation typique du mélos, etc.). La ligne mélodique de ce choeur est d'un souffle particulièrement large :



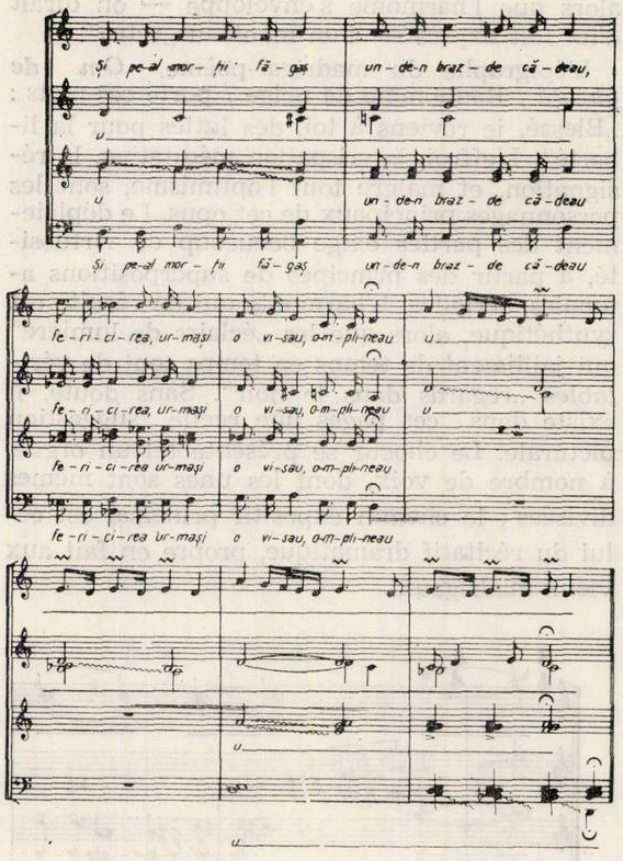
alors que l'harmonie s'enveloppe — on dirait d'un fait exprès — d'un manteau „rétro".

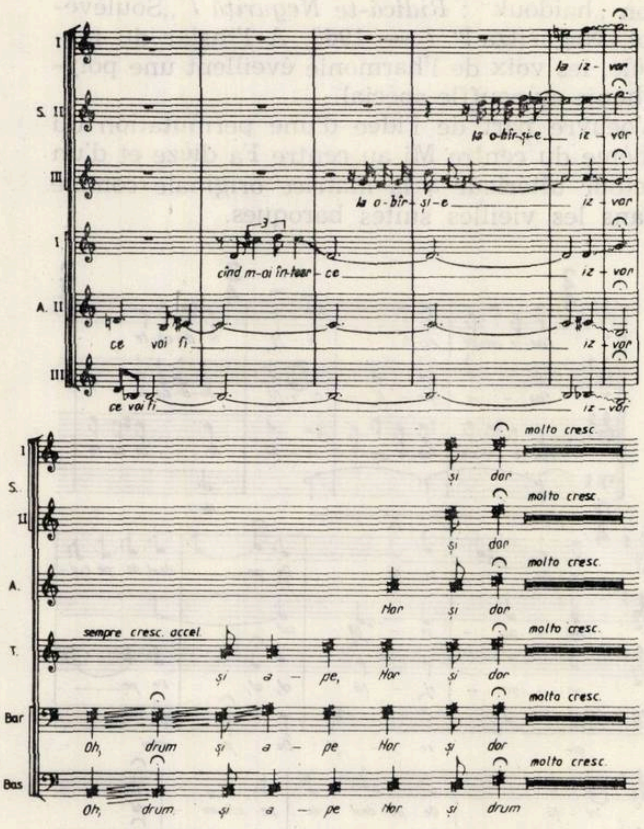
L'épigraphe du madrigal-poème *Om de gheață* / Bonhomme de neige / porte ces mots : „Blessé, je reviens à toi, des luttes pour la liberté". L'effroi, la crispation méditative, la résignation, et malgré tout l'optimisme, sont les personnages principaux de cet opus. Le déploiement des parties exige beaucoup de virtuosité, à partir des principes de superpositions atonales, sérielles. L'harmonie qui en résulte est synthétique, alors que les „éclairs de lumière" qui jaillissent de temps en temps sont de véritables „regards dans le noir". Sans doute, il existe dans ces pages une réelle suggestion picturale. Le choeur se présente tel un orgue, à nombre de voix, dont les unes sont mêmes divisées ; le chemin expositif principal est celui du récitatif dramatique, propre en fait aux vieux madrigaux.



Ces derniers temps, Marin Constantin acquérant une grande expérience de la musique chorale moderne — notamment dans les contacts avec les pièces les plus représentatives des compositeurs roumains —, a choisi pour s'exprimer des modalités fort avancées, des techniques de composition des plus neuves. La partition chorale *In Memoriam* (1979), sur des vers de V. Tulbure, en est un témoignage :

Dans *Cîntecul obîrşiei* / Chanson de la source /, le créateur réalise de ces toiles de fond sonores dénommées „tissures", renferment beaucoup de lignes, chacune de ces lignes étant tracée avec précision. Là encore, l'orgue des voix conduit le sens de la teneur musicale, à travers des ondoiements — on dirait d'une note générale diatonique —, alors que les ac-

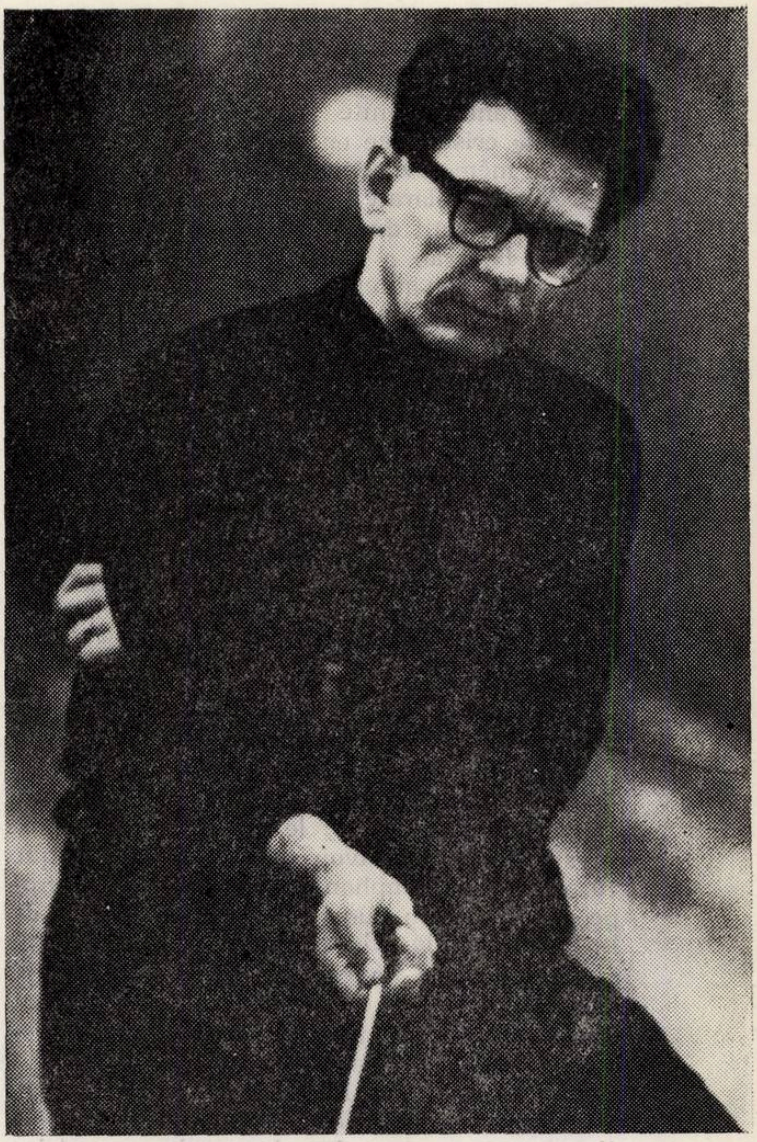




cords issus des associations de sons soutiennent le texte poétique parcouru à petite vitesse. Les „clés" du déroulement poétique sont le *dor* (typiquement roumain), le chemin, la source, etc. Remarquable l'impressionnant déploiement d'idées et de moyens musicaux, nés de quelques suggestions poétiques, le plan général de la partition étant harmonisé à l'aide de moyens spécifiques du langage des chansons médiévales roumaines (l'issons, l'unison, etc.).

Tout récemment, Marin Constantin a entamé l'élaboration d un véritable traité discographique, contenant 7—8 parties : 1. Le Madrigal et l'art de l'interprétation de la musique Renaissance ; 2. Le chant byzantin, le mélos folklorique et le chant grégorien, composants du patrimoine roumain ancien ; 3. La spécificité du classicisme et du modernisme autochtones ; 4. L'approche de la musique vocale-symphonique, une coordonnée organique du répertoire choral ; 5. Pensée et langage dans la création musicale contemporaine ; 6. La méthodologie du processus d'interprétation ; 7. Préceptes formatifs concernant l'acte de la direction chorale. Ce dernier chapitre renferme sous la forme d'aphorismes, l'expérience du maître de choeur, accumulée à la suite des 1000 concerts qu'il a dirigés jusqu'à ce jour. Pour l'exemple, voici quelques uns de ces aphorismes : „L'unisson est la manière dont il est résolu constituent le point de départ et l'aboutissement dans la technique de l'art choral" ; ou bien, „Mes chers confrères plus jeunes, respectez les règles de circulation du flux tensionnel et l'angle de visibilité depuis lequel vous collaborez avec le choeur. Autrement, vous risquez des contreventions". Les enregistrements et les commentaires de ces cours seront réalisés par l'auteur au pupitre de la Chorale „Madrigal".

Mircea Basarab



L'ayant toujours apprécié comme un grand chef d'orchestre et un compositeur original, il m'a semblé opportun de tracer ce portrait de Mircea Basarab et c'est avec cette pensée que je l'ai prié de préfacer lui-même cette présentation. „J'ai fait un peu de tout, me déclara-t-il, comme d'autres de mes confrères, parce que besoin était. Nous n'avions pas de symphonies, j'ai écrit des ouvrages symphoniques ; nous n'avions pas de concertos, j'ai écrit quelques partitions pour soli. J'ai fait aussi du professorat. Quant à moi, je considère que ce que j'ai fait représente davantage que si j'avais été rien que chef d'orchestre car tout ce travail était relié à mon pays, à ses besoins".

Ses années d'études (1940—1947) lui valurent l'obtention du diplôme de l'Académie de Musique de Bucarest et le titre de licencié en sciences juridiques et économiques. Il n'est pas dépourvu d'importance de faire mention ici des quelques figures marquantes ayant contribué à sa formation comme musicien : Mihail Jora (harmonie, contrepoint, fugue, composition, formes musicales et orchestration) ; I. D. Chirescu et George Breazul (théorie musicale et solfèges) ; Ion Ghiga (direction d'orchestre); Constantin Brăiloiu (histoire de la musique et folklore). L'année 1945 lui apporte la qualité de secrétaire à la section Musique et orchestrateur à la Société de Radio-Diffusion Roumaine où il devient „l'enfant spirituel" du célèbre compositeur et chef d'orchestre Theodor Rogalski. C'est en 1947 cependant que, pour le jeune compositeur et chef d'orchestre qu'il était alors, se placent deux épisodes d'importance : d'abord, il est élu membre de la Société des Compositeurs roumains et ensuite, il fait ses débuts comme directeur d'orchestre au pupitre de l'Orchestre Studio de la Radio-Diffusion et comme compositeur avec *Cinq miniatures* pour orchestre dans un concert de l'Orchestre symphonique de la Radio-Diffusion dirigée par Constantin Bobescu. Durant la période 1949—1951, il est nommé inspecteur général des Philharmonies du pays, fonction et activité qui lui permettent d'appuyer la création de nombreuses institutions de profil musical ainsi que la mise en place de la Bibliothèque Musicale à la Direction de la Musique au Ministère des Arts. L'année 1950, entre temps, avait signifié un nouvel événement dans sa carrière : le début comme chef d'orchestre de la Philharmonie bucarestoise. L'intervalle 1951—1964 se relie à son activité d'enseignant. On le trouve ainsi, successivement, assistant, chargé de cours, maître de conférences au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, s'occupant de la lecture de partitions, de la théorie instrumentale, de l'orchestration et de la direction d'orchestre. Du zèle qu'il met dans l'éducation musicale de ses étudiants, preuve en est la parution en 1947 de son livre *Instrumentele orchestrei simfonice* (Les instruments de l'orchestre symphonique). Parallèlement, à partir de 1955, Mircea Basarab organise et dirige — aux côtés de Th. Rogalski — l'Ensemble du Conseil Populaire de la Capitale qui lui doit en partie le prestige mérité auquel il arrive. Puis, en 1954, il passe chef d'orchestre permanent de l'Orchestre symphonique de la Philharmonie „George Enescu" de Bucarest où il partage le pupitre avec l'illustre chef d'orchestre George Georgescu et où il exerce, de 1964 à 1969, la fonction de directeur artistique de la Philharmonie.

Un autre moment significatif dans son existence consacrée à l'art sonore est constitué par son début international en tant que directeur d'orchestre. Cela se passait en 1956, lors du Festival de musique contemporaine de Varsovie où il interprétait la *III Symphonie* d'Arthur Honegger à propos de quoi Witold Lutoslawsky affirme : „J'ai éprouvé une grosse joie

en écoutant un excellent orchestre, celui de la Philharmonie de Bucarest sous la direction de Mircea Basarab, lequel, sans conteste, dispose d'une grande affinité pour la musique toute nouvelle cristallisée en notre siècle". A l'occasion du même événement, le compositeur Georges Auric déclarait : „Comme ami d'Honegger et membre actif du Groupe des 6 j'affirme que Mircea Basarab a interprété cette symphonie ainsi que son auteur l'avait conçue. Je l'écoutais et je sentais la même émotion qu'aux jours où le compositeur me montrait les plus importantes esquisses de son dramatique opus".

En étroite corrélation avec son activité de directeur d'orchestre, Mircea Basarab a également déployé comme président du Conseil de la Musique au C.S.C.A. (1964—1968) un travail d'orientation de la vie musicale roumaine. Il l'a fait avec passion, s'occupant et se préoccupant de la vie concertante du pays au sein de laquelle d'ailleurs il introduisit à l'époque la planification annuelle de l'activité des institutions concernées.

Sans doute, si on lui demande laquelle de ces multiples occupations lui tenait le plus au coeur, avec naturel et sans hésitation Mircea Basarab répond-il que l'activité d'interprète l'a certainement attiré le plus. Dans ce sens, il est édifiant de savoir qu'il a dirigé quelque 70 orchestres symphoniques en 32 pays (Europe, Amérique du Sud et Japon). Au pupitre de la Philharmonie „George Enescu" de Bucarest il a pris part à toutes les tournées de celle-ci dans l'intervalle 1955—1972. De prestigieux festivals musicaux internationaux ont enregistré sa présence (Varsovie, Prague, Budapest, Bratislava, Istanbul, Berlin, Russe, Luxemburg, Varne, Athènes, La Louvière, etc.). De tous les éloges reçus partout dans le monde, ce sont les paroles de l'écrivain et célèbre critique George Călinescu [1] qui l'ont ému davantage : „...admirable interprète de la musique aérienne et limpide de type classique (Vivaldi, Haydn) ou éthérée romantique (Mendelssohn-Bartholdi). Pour diriger, M. Basarab pratique généralement le style froid. Svelte et élégant, le regard spirituel et dépourvu d'expansivité le geste géométrique et d'une allégresse toute mozartienne, avec ce sérieux légèrement mélancolique d'un romantique ironique. C'est ce qui, d'ailleurs, est fort suggestif dans l'interprétations de pièces d'où le sentiment se détache à travers des précisions et des variations. L'air que sa baguette découpe semble plus léger, le doigt est discrètement porté aux lèvres, il attend dans une attitude glaciale mais gracieuse que le soliste finisse sa partie et provoque les explosions de l'ensemble avec un geste sobre de sa main ouverte. Mais, sans doute ce style, dérivé de celui de George Georgescu, n'est pas moins pathétique".

Le nom de Mircea Basarab demeure attaché à des oeuvres présentées en première audition sous sa direction : Penderecki, Honegger, Britten, Schumann, Messiaen, Carl Orff, Chostakovitch, Henze, Lutoslawsky, Vladiguerov et tant d'autres lui doivent des „premières" en Roumanie. La présentation des grandes oeuvres vocales-symphoniques de la musique roumaine et universelle continue d'être un de ses soucis permanents et, dans ce sens, l'interprétation réalisée dans le cas de certaines partitions célèbres demeure mémorable : *Magnificat* de J. S. Bach, *Requiem* et *Messe en Ut mineur* de Mozart, *Missa solemnis* et *Fantaisie* de Beethoven, *Requiem* de Verdi, *Requiem* de Berlioz, *Jeanne d'Arc* de Honegger, *Carmina burana* de C. Orff, *Constelația omului* de Tiberiu Olah, la *Cantate no. 2* de Ștefan Niculescu, *l'Oratorio byzantin* de Paul Constantinescu, *Burebista* de D. Popovici, etc. Un simple dépouillement des chroniques musicales parues au lendemain des concerts dirigés par Mircea Basarab délivre tout une suite d'apréciations superlatives où reviennent des qualifications du genre „chef d'orchestre représentatif de sa génération", „maître de la perfection", „directeur d'orchestre exceptionnellement doué", „l'un des plus marquants chefs d'orchestre de nos jours", „directeur d'orchestre de grande classe", etc. Et, ce qui signifie bien davantage, une rare bonté double ces qualités professionnelles d'exception et dont il est toujours prêt à nous en enrichir spirituellement.

Il y a qulques années, nous cherchions ensemble à dévoiler — pour y voir clair —, dans les pages de la *România literară* [2], les secrets du métier de chef d'orchestre. „On affirme parfois — me faisait-il remarquer — qu'il n'existe pas d'orchestres faibles, mais seulement de faibles directeurs. Il aurait du vrai là-dessous dans le sens qu'un chef ayant de l'expérience peut influencer l'exécution à condition que l'ensemble qu'il dirige soit apte à répondre promptement à ses intentions. Sans doute, un certain temps est-il nécessaire pour pouvoir influencer les qualités de l'ensemble orchestral, car les qualités individuelles des membres restent le fait personnel de chaque instrumentiste. L'interprète, dans le cas du chef d'orchestre, a donc aussi une tâche pédagogique à remplir si on envisage le caractère spécifique de sa création artistique, car il assume dans le même temps une grande responsabilité culturelle dans le processus d'encouragement des valeurs réelles, dans l'éducation des masses d'auditeurs". Quant aux qualités de l'ensemble — elles aussi tenues pour essentielles par maître

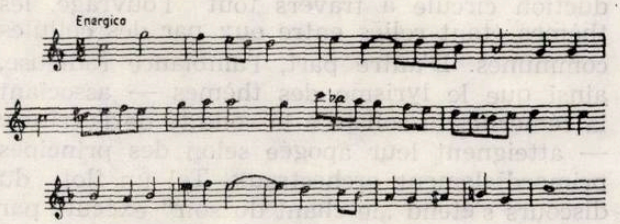
[1] G. Călinescu, dans la revue *Contemporanul*, no. 11 du 15 mars 1957.

[2] *Cu Mircea Basarab* / Avec M. B., / une interview réalisée par Anton Dogaru dans *România literară*, Bucarest, 1976.

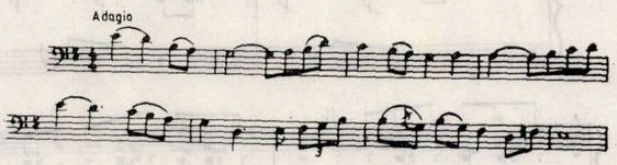
Basarab —, il y a lieu de retenir sur ses déclarations : „la précision de l'intonation, le rythme, la qualité du son, l'expressivité du phrasé, la musicalité, l'homogénéité des parties, la discipline d'ensemble, le niveau de culture, la réceptivité, le tempérament et ainsi de suite. A mon avis, la valeur d'un orchestre est en rapport direct avec le mode dont il cultive ces caractères. Leur association, la présence plus ou moins marquée d'un nombre de ces qualités déterminent le style, la personnalité de l'ensemble". Ce sont là des pensées qui expliquent ses réussites dans le domaine de l'instruction formative des orchestres placés sous sa direction. En 1968 par exemple, le quotidien *Politika* de Belgrade relevait à ce sujet : „La physionomie actuelle de la Philharmonie roumaine — fait de sonorité, technique et style — est l'oeuvre magistrale de son chef d'orchestre Mircea Basarab. Par la manière dont il cultive le son, par la perfection technique, l'étude minutieuse et ce vécu intense de la musique, ses interprétations atteignent au sommet d'un art interprétatif de qualité". Sous ce même rapport, il convient de rappeler que parallèlement à son activité de chef permanent de l'orchestre symphonique de la Philharmonie bucarestoise, Mircea Basarab a également été actif de 1974 à 1980 comme chef d'orchestre et directeur général de l'Orchestre d'Etat d'Istanbul, lequel, grâce à son savoir, devait recueillir bientôt de chaleureuses appréciations. C'est ainsi qu'en 1974, à l'occasion de la tournée à Ankara de cet ensemble mis en place en 1973 par M. Basarab, le critique Faruk Guyvenc notait dans le journal *Milliat* : „On a tout spécialement remarqué l'extraordinaire discipline d'ensemble, l'enthousiasme et la volonté d'arriver par l'interprétation à des niveaux supérieurs. Le concert nous a prouvé — si tant est qu'il en fût besoin — que volonté et bonne volonté finissent par effondrer les montagnes ! Remercions M. Basarab et les musiciens d'Istanbul de nous avoir offert ces instants de grande émotion".

Ses participations au jury de concours internationaux — tels, „Jacques Thibaut-Marguerite Long" de Paris (1967) et „Carl Flesch" de Londres (1969) — sont aussi une conséquence de son prestige mondial.

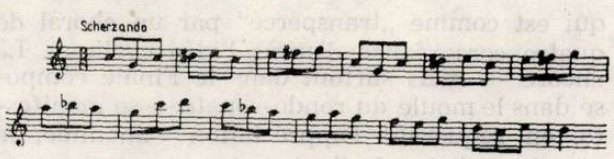
Rangé parmi les compositeurs de la génération post-énescienne, Mircea Basarab est l'auteur d'un grand nombre d'oeuvres symphoniques — cf. D. Popovici [3] : „Toute sa musique, remarque celui-ci, se ressent fortement de la tradition culturelle du grand art humaniste qui s'y manifeste comme une coordonnée de premier ordre, ce qui explique mieux l'esprit solaire de ses opus". Avant de m'engager sur le champ des ouvrages de l'illustre musicien, il me semble utile d'évoquer ici la précision que fait à son sujet notre érudit musicologue et compositeur Zeno Vancea dans son volume anthologique *Creaţia muzicală românească a secolelor XIX—XX* / La création musicale roumaine des XIX—XX siècles [4] /. Il y souligne, en effet, que l'émule de Mihail Jora „tout en prenant comme point de départ de l'un quelconque de ses ouvrages une idée musicale d'inspiration folklorique, ne manque pas, au cours de son développement, de se servir aussi de constellations sonores étrangères au folklore roumain". Si l'on examine la liste de ses opus, on trouve tout d'abord *Nocturne* et *Scherzo* pour piano, *Cinq miniatures* et *Marche symphonique* pour orchestre, *Prélude symphonique,* le poème *Noapte în sat* / Nuit au village /, *Poème lyrique, Triptyque symphonique* et *Sinfonietta.* Cette première période est marquée par de fiévreuses recherches d'orchestrateur. C'est l'époque — selon ses propres dires — „où furent orchestrés des centaines d'ouvrages du répertoire roumain et universel à l'intention du Cinéma, de la Radio et de diverses philharmonies et théâtres". Il est évident que cette immense expérience acquise dans la ligne du coloris se manifeste dès les premiers moments de n'importe quelle partition signée par M. Basarab. Bien plus, jusque dans le premier mouvement de la *Sinfonietta,* structurée en forme sonate, sont présentes de ces trouvailles harmoniques „piquantes" qui généralement accompagnent le mélos haydnien :



Le penchant vers la mélodie de large souffle se manifeste ensuite dans la cantilène du violoncelle de l'Adagio :



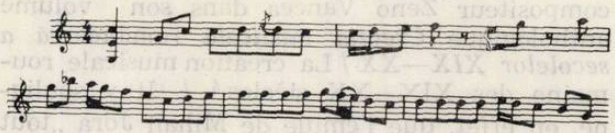
Le troisième mouvement est d'une transparence mozartienne en partant d'une idée scherzando :



[3] D. Popovici, *Muzica românească contemporană,* Ed. Albatros 1970, p. 183

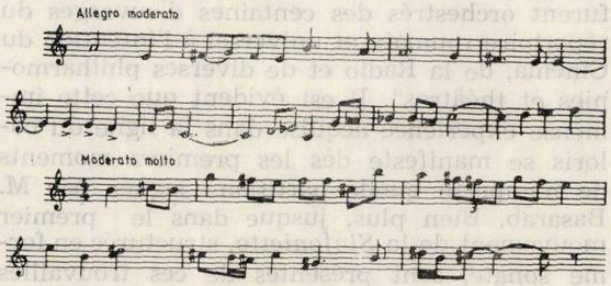
[4] Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească, sec. XIX—XX,* Ed. Musicales 1978, p. 327.

alors que le Finale s'élance dans un véritable tourbillon rythmique, plein de vigueur :

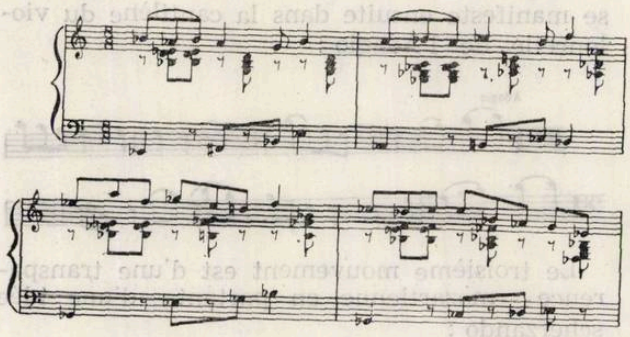


Il est en plus évident que chacune des pages de cet ouvrage laisse entrevoir l'intention — déjà signalée — du compositeur d'aboutir à une synthèse du folklore et de la musique savante.

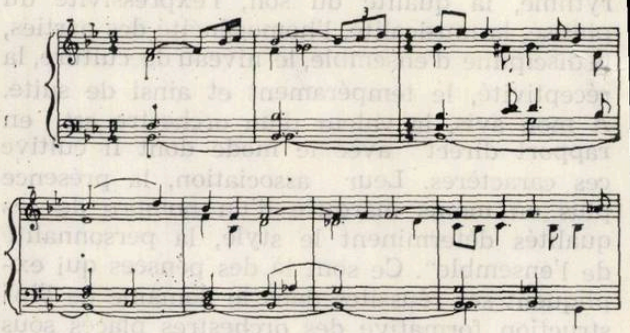
Une autre oeuvre très appréciée de M. Basarab est son *Concerto pour violon*, écrit en 1952 et dont la première audition avait lieu à la Philharmonie de Bucarest sous la direction d'Egizzio Massini. Des thèmes amples se font entendre dès les premiers moments. Les spécialistes les définissent comme „inhabituels". On est également frappé par l'idée diatonique des deux premiers :



ainsi que par le caractère cyclique de la pensée thématique, si bien que l'idée de l'Introduction circule à travers tout l'ouvrage, les thèmes étant reliés entre eux par des cellules communes. D'autre part, l'ambiance radieuse, ainsi que le lyrisme des thèmes — associant la témérité du soliste à la solidité de l'écriture — atteignent leur apogée selon des principes primordialement orchestraux. Tel un îlot du discours s'étend „le chant du soir" exécuté par les bois dans le deuxième mouvement :



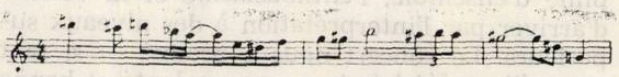
qui est comme „transpercé" par un choral de quatre cors réalisé d'après l'idée cyclique. Là encore — mais surtout dans le Finale composé dans le moule du rondo-sonate — se manifeste, en requérant l'appréciation unanime, la grande maîtrise de l'auteur en ce qui concerne la présentation des matériaux de composition sous des formes modifiées, selon des principes mélodiques, rythmiques ou harmoniques. Plein de verve rythmique, le Finale



a acquis à l'oeuvre le sous-titre de „concerto juvénile".

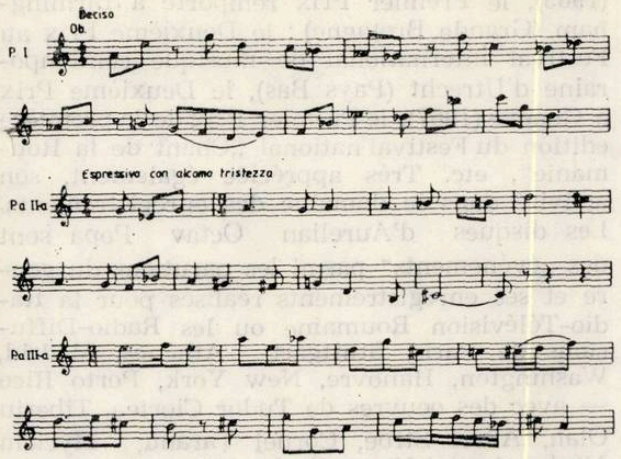
En s'inspirant du modèle enescien, M. Basarab a composé une *Rapsodie* (1954) dont les thèmes sont des citations *(Foaie verde firu'ierbii, Cîntecul miresii, Ghimpele, Hora,* etc.). relevant de types particuliers d'airs folkloriques. Là encore, l'orchestration témoigne d'un coloris puissant.

Ses *Variations symphoniques* (1958) représentent l'un des chefs d'oeuvre musicaux roumains. Leur thème principal descend de la pensée de Jora. En effet, en s'engageant sur des voies contrapunctiques, en élaborant des harmonies fortement chromatisées, M. Basarab évoque le penchant vers l'harmonie du maître reconnu du ballet roumain dont il est l'émule. Même caractère chromatique dominant dans *Divertissement* pour orchestre à cordes (1958) et dans *Intermezzo* pour orchestre de chambre (1959) et surtout dans ce dernier ouvrage :



Le *Concerto pour hautbois* (1960), présenté en première audition sous la baguette de M. Cristescu avec la Philharmonie bucarestoise, est une pièce néoclassique, composée dans une technique néobaroque, d'après des modèles signés Silvestri et Lipatti, où la polyphonie linéaire — une prédilection de M. Basarab — devient langage courant au travers duquel fusent, comme „filés", nombre de traits mélodiques dérivés d'une petite quantité d'idées principales (voir l'exemple à la page 47).

Ajoutons à tous ces titres le récit symphonique *„Voinic şi zmeu"* / „Preux et dragon" /, *Mélodie* pour orchestre, *Ballade* et *Suite pour piano,* des pièces chorales avec soliste ou accompagnement d'orchestre, de la musique de film, deux lieder sur des vers de G. Plop, *Automne* et *Elégie,* etc.



Evidemment, en pleine activité créatrice, maître Basarab doit avoir en gestation de nombreuses autres partitions, notamment dans le genre vocal-symphonique qu'il apprécie hautement bien que, jusqu'à présent, il ne nous en ait offert aucune de sa création !

J'entends conclure le portrait de Mircea Basarab, hélàs si sommaire, par la constatation que ses efforts dans le domaine de la direction d'orchestre et de la composition ont reçu de nombreuses preuves d'appréciation, concrétisées en divers titres et distinctions officiels : artiste émérite (1962), lauréat du Prix d'Etat (1962), maître émérite de l'art (1964), l'Ordre du Travail IIe cl. et IIIe cl. ainsi que l'Ordre du „Mérite culturel" I^{e} et IIe cl.

Aurelian Octav Popa

Songer qu'Aurelian Octav Popa accomplit cette année 45 ans rend inconcevable le temps qui s'est écoulé depuis que le jeune et doué soliste roumain a fait ses impressionnants débuts dans l'arène internationale de la vie musicale. L'excellent interprète, considéré aujourd'hui comme une étoile de la première grandeur du firmament musical roumain, continue d'éblouir le monde entier par son art qu'il applique à presque toutes les pages de la littérature de la clarinette. Une sommaire présentation des hautes épithètes recueillies dans ses pérégrinations dans les grands centres musicaux du monde suffit pour marquer ses triomphes : „Prince de la clarinette" *(Corriere adriatico* — Italie) ; „Virtuose extraordinaire" *(Diario regional* — Espagne) ; „Clarinettiste unique au monde" *(Elliniki ora* — Grèce) ; „Gloire internationale, nous offrant sur le champ des leçons d'interprétation musicale" (*Mesageios* — Crète) ; „Génial en tant que musique et génial comme virtuose de son instrument" *(Note di Castilla* — Espagne) ; „Un phénomène" *(Săptămîna* — Roumanie), etc.

Sans doute, tout cela n'est que la moisson de l'art achevé par lequel A. O. Popa se fait comprendre et apprécier, un art absolument particulier au travers duquel l'interprète s'exprime pleinement et avec tant d'attrait. Cet art renferme la très grande influence exercée par l'un de ses maîtres, le directeur d'orchestre Serge Celibidache dont il a suivi, successivement, les cours dans quelques centres musicaux d'Europe. Avant cela cependant, A. O. Popa avait étudié la clarinette avec le professeur Dumitru Ungureanu et la composition avec Tiberiu Olah au Conservatoire de Bucarest, ces

deux directions musicales déterminant en lui de natives aptitudes pour l'expression suggestive d'un contenu sonore de même que pour

l'invention d'images musicales empreintes d'originalité. Et c'est encore de cette bonne formation reçue que relèvent aussi le grand plaisir et la maîtrise de A. O. Popa chaque fois qu'il interprète des morceaux tout nouveaux de la littérature de son instrument, signés par des compositeurs roumains ou étrangers. Son répertoire est en effet immense. On y trouve, à côté des concerti de Stamitz, Molner, Pokorny, Mozart, Krommer et Weber, la *Rapsodie no. 1* de Claude Debussy, le *Concerto pour clarinette* de Paul Hindemith, les *Préludes* de Lutoslawsky, le *Concerto* de H.U. Lehmann, le *Concerto* de A. Copland, ainsi que ceux de Liana Alexandra, Tudor Ciortea, Aurel Stroe, sans oublier *Musique nocturne* de Marcel Mihalovici, *„Cîntec lung"* („Chant long") de Cornel Ţăranu, le *Concerto* d'Anatol Vieru, le *Dialogue pour clarinette et douze cordes* de R. Zamfirescu, et tant d'autres pièces encore...

Un domaine où l'interprète se meut avec une brillance particulière est celui de la musique de chambre où il a laissé — et continue d'inscrire — de mémorables moments d'interprétation sur des partitions signées J. Cage, Y. Ioannidis, Igor Strawinsky, H. Pousseur, Olivier Messiaen, Tiberiu Olah, Myriam Marbe, H. U. Lehmann, Iancu Dumitrescu, F. Danzi, J. Vandhal, Händel, Mozart, Brahms, Schumann, Hindemith, Poulenc, Alban Berg, Honegger, J. van Vlijnen, Rob du Bois, Ştefan Niculescu, Octavian Nemescu, Alexandru Paşcanu, Anatol Vieru, Corneliu Cezar, Béla Bartok, Xenakis, etc.

Au cours de ses plus de vingt années de succés, A. O. Popa est devenu le détenteur de quelques glorieux prix parmi lesquels on relève : le Premier Prix du Festival international „Printemps à Prague" (1959), le Premier Prix (prix spécial) du Concours international d'interprétation de Budapest (1965), le Premier Prix remporté à Birmingham (Grande Bretagne) ; le Deuxième Prix au Festival international de musique contemporaine d'Utrecht (Pays Bas), le Deuxième Prix à Genève (1967), le Premier Prix de la première édition du Festival national „Chant de la Roumanie", etc. Très appréciée également, son activité dans le domaine des enregistrements. Les disques d'Aurelian Octav Popa sont des „événements" parmi les parutions du genre et ses enregistrements réalisés pour la Radio-Télévision Roumaine ou les Radio-Diffusions de Paris, Stuttgart, Athènes, Madrid, Washington, Hanovre, New York, Porto Rico — avec des oeuvres de Tudor Ciortea, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Cornel Ţăranu, Myriam Marbe, Anatol Vieru, Ştefan Niculescu — constituent des „pièces d'art" valables partout dans le monde, véritables joyaux de la musique universelle.

Avant de conclure ces modestes considerations sur l'éminent clarinettiste roumain, il convient de s'arrêter sur sa plus chère réussite : la formation de l'orchestre de chambre „Quodlibet musicum", fondé sur son initiative en 1977 et avec lequel il a donné des concerts particulièrement appréciés comme chef d'orchestre et soliste dans un répertoire allant de Jean Sébastien Bach à Octavian Nemescu, en passant par Telemann, Vivaldi, Haydn, Mozart, Schönberg, Alexandru Paşcanu et autres. Car, il faut le souligner, le chef d'orchestre Aurelian Octav Popa est tout aussi vibrant que l'interprète et lorsqu'il dirige il éprouve la même émotion d'exception, celle-là même qui inspire à ses confrères une participation magistrale, une commune vibration artistique, ce don miraculeux de transmettre, d'impressionner, d'émouvoir à tout jamais.

(en français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA Nr. 9, 48 p. București — septembrie 1982

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

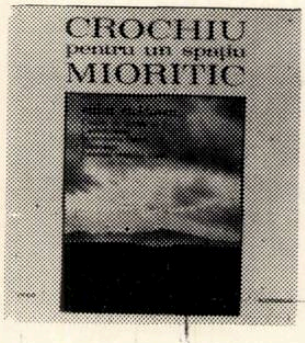
COLECTIVUL REDACȚIONAL

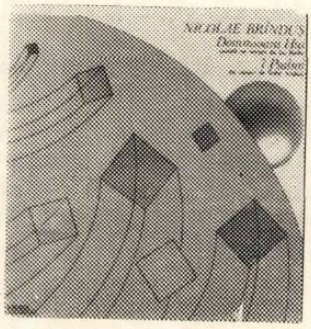
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta 1 : Filarmonica „George Enescu", București





I.P. Informația c. 2492

42.416

Prețul lei 15

10

OCTOMBRIE 1982

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

NICOLAE CĂLINOIU
Adevărata identitate a personalității creatoare 1
ROMEO GHIRCOIAȘIU
La cotele înalte ale culturii 4

OPINII

LAVINIA TOMULESCU-COMAN
Contribuția artei la edificarea conștiinței sociale 4
MYRIAM MARBE
Timpul în muzică 8
MIHAELA MARINESCU
Concertul instrumental românesc 9

CREAȚII ROMÂNEȘTI

CARMEN STOIANOV
Ars Poetica — de Mircea Chiriac 13
GRIGORE CONSTANTINESCU
Opera *Peneș Curcanul* de Emil Lerescu . 17
PETRE PASCU
Centenarul Emil Monția 22
DORU POPOVICI — muzică
MARTHA POPOVICI — versuri
Omagiu lui Gheorghe Cucu 23

ÎNSEMNĂRI

GEORGE SBÂRCEA
Aurel Popa 28
Maxim Vasiliu 29
VIOREL COSMA
Primele afirmări ale muzici lui Joseph și Michael Haydn în România 29
RADU HAMZEA
Geometrizarea tastierei 33

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Titus Moisescu, Ștefan Cărăpănceanu, Ioana Ieronim, Gabriel Tomescu 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

VASILE TOMESCU
La musique Renaissance italienne, Monteverdi et l'„Incoronazione di Poppea" dans l'espace spirituel roumain. Aspects historiques, esthetiques et de style 42

SOMMAIRE

NICOLAE CĂLINOIU
La véritable identité de la personalité créatrice 1
ROMEO GHIRCOIAȘIU
Le haut niveau de la culture 4

OPINIONS

LAVINIA TOMULESCU-COMAN
L'art et la conscience sociale 4
MYRIAM MARBE
Le temps dans la musique 8
MIHAELA MARINESCU
Le concerto instrumental roumain 9

OEUVRES ROUMAINS

CARMEN STOIANOV
Ars Poetica par Mircea Chiriac 13
GRIGORE CONSTANTINESCU
L'opéra *Peneș Curcanul* par Emil Lerescu . . 17
PETRE PASCU
Centenaire Emil Monția 22
DORU POPOVICI — musique
MARTHA POPOVICI — vers
Hommage à Gheorghe Cucu 23

NOTES

GEORGE SBÂRCEA
Aurel Popa 28
Maxim Vasiliu 29
VIOREL COSMA
Documents sur la présence de la musique de Joseph et Michael Haydn en Roumanie . 29
RADU HAMZEA
De nouveau dans le jeux du violon . . . 33

LA VIE MUSICALE

Signataires : Edgar Elian, Titus Moisescu, Ștefan Cărăpănceanu, Ioana Ieronim, Gabriel Tomescu 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

VASILE TOMESCU
La musique Renaissance italienne, Monteverdi et l'„Incoronazione di Poppea" dans l'espace spirituel roumain. Aspects historiques, esthetiques et de style 42

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

MUZICA

REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXII NR. 10 (361) OCTOMBRIE 1982

ADEVĂRATA IDENTITATE A PERSONALITĂŢII CREATOARE

Nicolae CĂLINOIU

Nu de multă vreme, Uniunea compozitorilor a împlinit 60 de ani de la înfiinţare. Care este locul ei astăzi faţă de anii întemeierii, faţă de anii precedînd momentul înregistrării unei frumoase „vîrste" rotunde?

Uniunea compozitorilor şi muzicologilor, continuatoare a tradiţiilor şi experienţei Societăţii compozitorilor români, înfiinţată în 1920 de o pleiadă de muzicieni patrioţi în frunte cu George Enescu, Mihail Jora, Constantin Brăiloiu etc., înmănunchează astăzi valoroase talente din toate generaţiile care activează în domeniul creaţiei şi muzicologiei, al sprijinirii vieţii muzicale româneşti, în pluritatea ei de forme, cunoscînd în prezent o dezvoltare fără precedent. Alături de maeştri cu experienţă, reprezentanţi de prestigiu ai tradiţiilor de aur ale muzicii româneşti pe drumul exprimării, prin mijloace specifice contemporane a vieţii şi luptei naţiunii noastre pentru independenţă, libertate şi prosperitate, tineri compozitori şi muzicologi adaugă energii şi viziuni noi ale fenomenului sonor, îmbogăţind valorile patrimoniului naţional cu lucrări de un dinamism propriu acestui ev aprins — evul edificării socialismului multilateral dezvoltat.

Cum se manifestă astăzi diversitatea de stiluri în Uniunea compozitorilor? Cum se acţionează pentru promovarea lucrărilor de valoare? Există organisme ale Uniunii specializate (comisii) care apreciază lucrările membrilor Uniunii; cît de „drept" este drumul de la comisie spre scena de concert?

Problematica pe care o suscită astăzi dezvoltarea muzicii româneşti contemporane într-o imensă diversitate de stiluri, genuri şi modalităţi de creaţie nu constituie o realitate în sine ci îşi află resursele, criteriile, măsura dinamismului ei în însăşi viaţa spirituală a maselor. Putem deci să spunem că orientarea muzicii noastre contemporane, criteriile de valoare pe care le au în vedere conducerea Uniunii şi birourile secţiilor de creaţie sînt în strînsă legătură cu cerinţele oamenilor muncii, cu dezvoltarea de ansamblu a culturii noastre socialiste contemporane. Libertatea de creaţie este înţeleasă în întreg demersul creator şi de apreciere a muzicii ca o expresie a responsabilităţii, a datoriei şi dreptului fiecărui compozitor, muzicolog, interpret, pedagog de a-şi afirma plenar propria personalitate în contextul culturii naţionale şi nu în afara acesteia. Viaţa confirmă astăzi mai mult ca oricînd că adevărata identitate a personalităţii creatoare este dată de înscrierea acesteia în eforturile de autentică înnoire desfăşurate în cadrul muzicii naţionale, evident cu cît mai puternică reverberaţie în planul muzicii universale, întrucît creaţiile fără „rădăcină" nu pot cuteza să se îndrepte spre înălţimile artei naţionale şi universale, pentru că nu au un punct de pornire, un reper în timp şi în spaţiu. Aceste principii prezidează munca birourilor secţiilor de creaţie, a conducerii Uniunii compozitorilor şi muzicologilor şi în general activitatea de dezvoltare a fenomenului muzical contemporan şi ar fi de dorit ca ele să călăuzească mai fertil şi mai ferm critica noastră muzicală. Consider că o scurtă referire la afirmarea muzicii româneşti în momentul de faţă este în măsură să pună în lumină concretizarea acestor principii. În prezent muzica românească contemporană se bucură de aprecieri elogioase din partea observatorilor de peste hotare care relevă că aceasta se înscrie, prin valorile sale reprezentative, în gîndirea artistică a zilelor noastre. Desigur aceste aprecieri se referă la lucrările reprezentative ale compozitorilor noştri, lucrări care se bucură de o binemeritată preţuire din partea publicului şi al specialiştilor din ţara noastră. La baza succeselor autentice, durabile, ale muzicii noastre contemporane se află legătura profundă cu viaţa şi aspiraţiile maselor, cu lupta eroică a celor care înfăptuiesc pe pămîntul străbun cea mai dreaptă orînduire socială, cea mai avansată cultură. Asimilînd tot ce se dovedeşte pozitiv în experienţa muzicală a timpurilor noastre, participînd ei înşişi la lărgirea orizontului de experienţe pe plan mondial, muzicienii noştri îşi află inepuizabile resurse pentru constituirea unei gîndiri estetice şi a unui limbaj propriu, original, în sensibilitatea vie a poporului, în folclorul naţional de o expresivitate viguroasă, distinctă, de o generozitate melodică inepuizabilă, de o sugestivitate ritmică şi armonică permanent fertilă.

Desigur, dacă acestea sînt trăsăturile esențiale ale frontului creației noastre muzicale contemporane, ar fi greșit să unilateralizăm peisajul tendințelor și realizărilor din acest domeniu considerîndu-l dintr-un singur unghi de vedere, acela al elementelor fericite, al împlinirilor. În realitate, ca tot ce înseamnă strădanie, muncă, aspirație, există și situații, rezultate, concluzii care ne preocupă, locuri și direcții ale activității componistice care sînt perfectibile. Așa cum se poate constata în decursul stagiunilor muzicale curente, cu prilejul Festivalului Național „Cîntarea României" sau cu prilejul altor evenimente deosebite cum a fost recenta ediție jubiliară a Festivalului Internațional „George Enescu", genurile muzicii noastre simfonice, concertante și camerale cuprind creații de un puternic mesaj contemporan, de o înaltă măiestrie a elaborării, multe dintre acestea consacrîndu-se și în cadrul unor competiții internaționale de prestigiu unde s-au bucurat de distincții, de aprecieri ale publicului și criticii de specialitate. Față de tendințele actuale de moderare a exceselor în ce privește forma, limbajul muzicii, înregistrate ca o firească reacție de însănătoșire după o anumită „criză" în direcția abstractizării extreme a limbajului muzical, în diminuarea sau dispariția virtuții de inteligibilitate a artei sonore, muzica noastră și-a păstrat și și-a îmbogățit neîncetat sensurile expresive, gîndirea armonioasă, logica discursului.

Care sînt modalitățile concrete de încurajare a tinerilor compozitori?

Cred că termenii cei mai proprii pe care sîntem îndreptățiți să-i folosim astăzi se referă mai mult decît la „încurajarea tinerilor compozitori", la puternica promovare a acestora prin mijloacele multiple de care dispunem. De fapt nu există o limită de vîrstă în promovarea valorilor muzicii, acestea reprezentînd, cum am arătat mai sus, toate generațiile pînă la cei mai tineri creatori din care nu lipsesc compozitorii și muzicologii aflați, încă pe băncile școlii. Creațiile tinerilor sînt prezentate în public nu numai cu prilejul unor manifestări speciale, dar și în cadrul unor concerte obișnuite, cu totul reprezentative. Muzica realizată de cei mai tineri autori este inclusă cu o grijă deosebită în emisiunile de radio și televiziune, în planurile Editurii Muzicale și ale Casei de discuri „Electrecord". Se poate afirma, că cei mai valoroși dintre tineri justifică pe deplin încrederea acordată, abordînd teme majore de creație dovedind o bună pregătire profesională și spirit de responsabilitate. Desigur, stimulînd investigația soluțiilor înnoitoare, experimentul nelimitat consacrat dinamizării paletei creatoare, facem tot ce ne stă în putință să încurajăm creațiile de puternică vibrație patriotică și umanistă care pe drept cuvînt, la noi ca și pretutindeni, azi ca și întotdeauna lasă inevitabil în umbră încercările minore, proiectele de o falsă cutezanță, reduse adesea la imitații sterile. Aprecierile calde cu care sînt înconjurate creațiile tinerilor compozitori români din partea publicului și a interpreților noștri, marele număr de premii obținute de noile talente componistice românești peste hotare sînt cu totul concludente pentru drumul drept pe care înaintează aceștia.

Muzica contemporană aduce puțin public în sală. Care credeți că ar fi o soluție eficientă de îndreptare a acestei stări de lucruri?

O confirmare pe care viața noastră artistică de astăzi o realizează fără excepție este recepționarea activă, deschisă din partea publicului a noilor creații atunci cînd acestea comunică un puternic mesaj uman. Această calitate decide asupra relației dintre creație și public, ei fiindu-i subsumate organic vibrația însăși a actului interpretativ, componentă a măiestriei celor care prezintă publicului noua creație, și desigur-nu în ultimul rînd-orizontul estetic, experiența de viață muzicală a publicului însuși. În această privință, pe lîngă rolul permanent al creației chemată să se adreseze sensibilității, gîndirii oamenilor, pe lîngă rolul activ de intermediere care revine artei interpretative și activității teoretice în apropierea publicului de noile valori, o misiune de prim ordin revine educației muzicale din cadrul școlii de cultură generală, precum și activității de popularizare a muzicii prin mass-media. Aici mai avem încă foarte multe de făcut pentru a cultiva valorile autentice, dintre care cele aflate pe poziții de efervescență creatoare legitimează în mod deosebit atenția noastră. Trebuie să luptăm mai intens și mai eficace împotriva poluării orizontului estetic, fenomen care alterează mai ales domeniul muzicii de masă, care sînt folclorul, muzica ușoară.

Multe voci autorizate din țară și de peste hotare afirmă că școala românească de compoziție, prin unii din reprezentanții ei de frunte, este o școală de certă originalitate creatoare, de rezonanță artistică internațională. În contrast însă cu această îmbucurătoare stare de lucruri, se poate observa o slabă reprezentare la manifestări muzicale de prestigiu, reprezentare sporadică, izolată, la nivel de individualități și nu de uniune de creație, de mănunchi de personalități deopotrivă diferențiate stilistic și reprezentînd o unitară școală componistică. De asemenea, partitura muzicală, discul avînd gravate lucrări românești contemporane (și nu numai), cartea muzicală sînt prea puțin prezente peste hotare. Ce se face, ce trebuie făcut pentru dobîndirea unei unanime — și meritate — aprecieri internaționale?

Prezența muzicii noastre în viața artistică internațională constituie o latură firească a vocației acesteia de a exprima mesajul de viață, sensibilitatea, concepția umanistă, idealurile patriotice ale poporului român. Trebuie să arătăm că pe lîngă multe și importante succese ale artei interpretative, compoziției și

gîndirii teoretice muzicale românești consacrate pe plan mondial, sîntem încă departe, foarte departe de a pune în lumină în mod sistematic, permanent eficient aceste valori. Se impune cuprinderea într-o veritabilă stagiune artistică a eforturilor pe care le desfășurăm cu propriile noastre mijloace precum și cu concursul partenerilor în scopul afirmării realizărilor reprezentative ale muzicii românești de ieri și de azi în cadrul vieții artistice mondiale. Trebuie să conjugăm toate mijloacele și responsabilitățile la nivel instituțional și individual pentru a concretiza astfel un principiu fundamental al politicii externe a partidului și statului nostru pusă în slujba întăririi prieteniei și colaborării cu toate popoarele lumii, în slujba păcii și a progresului umanității. Pentru îndeplinirea acestor deziderate cardinale, stringente ale creației și vieții noastre muzicale de azi, documentele de partid, expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., la Plenara lărgită a C.C. al P.C.R. din 1—2 iunie a.c., hotărîrile celui de al II-lea Congres al Educației Politice și Culturii Socialiste, mobilizatorul mesaj al tovarășei acad. dr. ing. Elena Ceaușescu marelui forum al Educației Politic și Culturii Socialiste constituie un îndreptar prețios pe drumul angajării mai ferme, mai rodnice a slujitorilor artei sonore în frontul spiritualității românești contemporane.

În lumina documentelor de partid la care v-ați referit, în concordanță cu deziderate actuale și cu perspectivele înfloririi muzicii românești ați putea să ne precizați care sînt preocupările de actualitate ale Uniunii compozitorilor și muzicologilor pe planul creației și al activității cu caracter obștesc?

O plenară lărgită a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor și muzicologilor are ca obiectiv analizarea și actualizarea planurilor de creație ale membrilor Uniunii în toate genurile de activitate componistică și muzicologică. Se va acorda o atenție deosebită creațiilor inspirate din realitățile actuale ale orînduirii noastre socialiste, din viața și aspirațiile oamenilor muncii, din eroismul constructiv al maselor, din istoria de luptă a poporului pentru libertate și independență. Compozitorii vor fi stimulați să acorde o grijă sporită pentru calitatea realizării artistice în toate genurile și îndeosebi în domeniul operei, baletului și operetei, cîntecului patriotic-revoluționar și muzicii ușoare, genuri în legătură cu care recentele documente de partid pun în lumină necesitatea unor exigențe superioare. În acest sens se va lărgi colaborarea cu scriitorii, poeții și dramaturgii, vor fi organizate concursuri de creație și se vor face comenzi în vederea realizării unor creații noi cu o tematică inspirată din munca eroică a poporului nostru, din viața spirituală a maselor.

În spiritul indicațiilor date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului, și în concordanță cu cerințele specifice Festivalului național „Cîntarea României", aflat la cea de a IV-a ediție, Uniunea compozitorilor și muzicologilor se angajează să sporească aportul muzicienilor la îndrumarea mișcării muzicale de mase, la sprijinirea activității desfășurată în cenaclele muzicale din județele țării, la instruirea formațiilor de amatori în vederea îmbogățirii repertoriului cu noi creații valoroase precum și ridicării pe noi trepte a măiestriei interpretative. Se vor organiza întîlniri și dezbateri cu oameni ai muncii, cu factori ai vieții culturale de mase pentru o mai bună valorificare a creației corale și de muzică ușoară din întreprinderi și instituții, unități agricole, școli, universități, unități militare, pentru a sprijini activitatea de educație și munca de pregătire artistică desfășurată în județe.

Uniunea compozitorilor și muzicologilor cu sprijinul C.C.E.S. va reorganiza activitatea de îndrumare a cenaclelor de muzicieni amatori pe baza unei consfătuiri cu factorii competenți și a adoptării unui regulament care să stabilească responsabilitățile Uniunii în acest domeniu.

În vederea îmbogățirii repertoriului de concerte și spectacole în toate genurile muzicale, Uniunea compozitorilor va participa la dezbaterile programate în colaborare cu C.C.E.S., Radioteleviziune, A.T.M. privind mesajul de idei și calitatea realizării artistice în domeniul operei, baletului și operetei, îmbogățirii repertoriului și perfecționării artei interpretative în domeniul muzicii ușoare la nivelul exigențelor de astăzi. În colaborare cu C.C. al U.T.C., Uniunea compozitorilor va participa în trim. IV. a.c. la trecerea în revistă a formațiilor corale de amatori-tineret din întreaga țară, în vederea înnoirii repertoriului și ridicării nivelului interpretativ. Uniunea compozitorilor va contribui mai eficient la desfășurarea în bune condițiuni a acțiunilor privind constituirea fondului de aur al muzicii românești, care implică înregistrări de calitate corespunzătoare pe bandă de magnetofon, pe disc și pe peliculă pentru Radioteleviziune și pentru un film a celor mai valoroase creații muzicale românești din toate genurile din trecut și din prezent. Uniunea compozitorilor va milita pentru adîncirea cunoașterii și popularizării valorilor culturii muzicale naționale de ieri și de azi, ca expresie specifică a continuității istorice a poporului nostru pe vatra străbună. Va fi continuată munca de elaborare a Tratatului de istorie a muzicii românești în 4 volume, realizat sub egida Academiei de științe sociale și politice. Uniunea compozitorilor se va preocupa îndeaproape de realizarea unor creații muzicale și de organizarea unor manifestări cu caracter de cercetare teoretică și de educație muzicală dedicate evenimentelor cuprinse în planul național de aniversări.

Convorbire realizată de Viorel Crețu.

La cotele înalte ale culturii

Romeo GHIRCOIAȘIU

Trăim azi la cotele înalte ale culturii fenomenul acelei contopiri între domeniile funciare ale artei : creație-interpretare-receptare, după cum sublinia secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu în expunerea de înaltă și generoasă ținută umanistă rostită în cadrul Plenarei lărgite a Comitetului central : „oamenii muncii, masele populare de la orașe și sate, sînt creatorii participanți și beneficiarii direcți ai activității cultural-educative de masă".

Adeziunea noastră totală față de recentele documente de partid privind orientarea activității ideologice și cultural-artistice este în același timp un angajament de a integra creația în pulsația ascendentă a societății socialiste.

Compozitorii noștri au realizat astfel opere valoroase, legate nemijlocit de realitățile pe care le trăim. Români, maghiari, germani, compozitorii clujeni au semnat lucrări semnificative în genul coral-vocal, coral-simfonic, de cameră sau simfonic, de operă sau balet.

Dezvoltarea creației și muzicologiei noastre este preconizată în planuri de amplă perspectivă. Neîmplinirile pe care le înregistrăm uneori sînt doar parțial justificate, prin ceea ce vocabularul curent numește „inspirație", fiindcă o mai profundă documentare a creatorilor, o colaborare mai susținută cu scriitorii în vederea unor lucrări de anvergură sînt resurse care pot și trebuie să ducă la o mai vie eficiență a planurilor de creație.

Interpreții noștri, muzicologi, cercetători, pedagogi sau folcloriști, care activează în Filială și la Conservatorul „George Dima", au repurtat și ei numeroase succese concretizate în premiile acordate de Academia R.S.R., de Uniunea compozitorilor, în cadrul Festivalului național „Cîntarea României", sau în cele obținute la prestigioase concursuri internaționale. În întreaga lor muncă, ei au fost ajutați prin crearea unui climat propice, prin asigurarea unei bune documentări.

Inspirația din melosul popular implică atît modalitatea prelucrării, cît și pe cea a esențializării substanței foclorice. Numeroasele studii de folclor reprezintă un temei prețios pentru realizarea unei arte sonore care să se impună în continuare în contextul muzicii universale printr-o expresie originală.

Implicarea tot mai puternică a compozitorilor clujeni în viața social-politică și culturală va constitui și în viitor o preocupare permanentă a filialei noastre, a cadrelor didactice din domeniul muzicii.

Conștienți de sarcinile de mare răspundere ce decurg pentru noi din documentele de partid, de marea importanță pe care cultura muzicală o are în formarea omului nou, compozitorii, interpreții, muzicologii, pedagogii muzicali vor milita cu perseverență pentru a asigura creației muzicale un conținut bogat, inspirat din munca, viața și realizările poporului nostru, vom promova în acest domeniu un spirit combativ, patriotic și revoluționar, pătruns de înaltele idealuri ale umanismului socialist.

OPINII

Contribuția artei la edificarea conștiinței sociale

Lavinia TOMULESCU-COMAN

Prezența artei în viața oamenilor nu constituie o realitate de dată recentă. Antropologia, paleontologia, arheologia și alte discipline care studiază apariția și dezvoltarea societății omenești au consemnat existența unor manifestări artistice ca emoționante semne ce ne trasmit peste milenii dovezi despre felul cum trăiau, cum munceau, cum gîndeau și simțeau strămoșii noștri aflați pe diferite trepte ale evoluției speciei. Astfel, desenele rupestre, obiectele de podoabă din morminte străvechi, fragmentele de ceramici descoperite ca vestigii ale unor culturi îndepărtate, atestă prezența continuă în viața omului a disponibilității pentru frumos, alături și împreună cu cea pentru util, preocuparea de a răspunde concomitent nevoilor practice și celor estetice. Într-atît sînt inseparabile cele două mobiluri ale acțiunii, încît vechii greci confundau în același concept — tehné — arta și tehnica, iar multe limbi moderne,

preluînd de la aceştia dublul sens prin latinescul „ars", explică noţiunea „artă" în primul rînd prin îndemînarea, dibăcia, iscusinţa de a face un lucru, de a crea cu măiestrie un produs.

Dealungul epocilor istorice definiţiile artei au cunoscut numeroase modificări, nuanţări, îmbogăţiri. Putem afirma că abia odată cu apariţia filozofiei marxiste s-au creat bazele unei definiţii cuprinzătoare, realiste şi deschise a artei ca formă a conştiinţei sociale.

În calitatea sa de categorie fundamentală a materialismului istoric care desemnează ansamblul reprezentărilor, mentalităţilor, cunoştinţelor, ideilor, concepţiilor oamenilor, conştiinţa socială reprezintă viaţa spirituală a societăţii. Treapta istorică superioară a conştiinţei sociale, conştiinţa socialistă, reprezintă conştiinţa intereselor, scopurilor şi idealurilor oamenilor muncii în societatea socialistă. Avînd în vedere caracterul conştient al participării la edificarea noii orînduiri, alături de celelalte forme de manifestare a conştiinţei sociale (conştiinţa politică, juridică, morală, ştinţifică), conştiinţa artistică beneficiază de posibilităţi nelimitate de dezvoltare şi acţiune.

Se cuvine subliniat faptul că ridicarea nivelului conştiinţei socialiste constituie un mijloc important de perfecţionare a noii orînduiri, mijloc cu ajutorul căruia societatea noastră se dezvoltă tot mai *conştient, unitar şi armonios.*

Caracterizată prin constituirea de structuri expresive capabile să comunice o emoţie specială în prezenţa realităţii, arta se transmite cu ajutorul unui limbaj specific ce realizează comunicarea dintre creator şi receptor.

Arta ca formă de reflectare sensibilă a lumii îşi concretizează finalitatea prin funcţiile 1. cognitivă, 2. educativă şi 3. estetică.

1. Datorită mesajului vehiculat cu ajutorul modalităţilor specifice de expresie, creaţia artistică reprezintă un act de cunoaştere a realităţii. Desigur, este vorba despre o *cunoaştere specifică*, despre configurarea *adevărului artistic*, care implică nu oglindirea meeanică, simplistă, ci o viziune transfigurată a realităţii, jocul subtil între real şi ideal, între existent şi posibil, exprimînd ceeeace obişnuiam să considerăm ca fiind veridic sau verosimil în operele aparţinînd orientării realiste în artă. În această direcţie exigenţele societăţii noastre faţă de creatori se află exprimate cu claritate în Programul P.C.R. de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintarea României spre comunism : „în condiţiile orînduirii socialiste arta reflectă realitatea relaţiilor noi de producţie şi sociale, bazate pe egalitate şi dreptate socială, pe colaborare, prietenie şi stimă între oameni. Dealungul existenţei, sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viaţă şi muncă, gîndirea şi sensibilitatea sa, setea de libertate, voinţa de a-şi făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forţele proprii, în viitor. În noile condiţii ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta şi literatura sînt chemate să dea expresie activităţii tumultoase desfăşurate de poporul nostru în toate domeniile de activitate, să înfăţişeze marile realizări, entuziasmul, optimismul şi hotărîrea sa de a merge neabătut înainte. Operele de literatură şi artă au menirea de a înfăţişa cît mai fidel în limbajul propriu realizările, preocupările, aspiraţiile, gîndirea şi simţirea maselor largi populare ; ele trebuie să se inspire permanent din izvorul viu al realităţilor sociale şi naţionale ale ţării noastre. Literatura şi arta trebuie să-i ajute pe oameni să privească mereu înainte, să le dea o imagine înflăcărată a perspectivei istorice, să prefigureze schimbările viitoare ale societăţii, să însufleţească masele populare, tineretul patriei noastre la fapte măreţe închinate realizării visului de aur al omenirii — comunismul".*)

În contextul acestor indicaţii vom sublînia deplina libertate acordată artiştilor în desfăşurarea fanteziei lor creatoare precum şi în alegerea mijloacelor de expresie adecvate comunicării verdicului, considerîndu-se ca depăşite definitiv înţelegerile înguste, schematice, rigide ale proletcultismului. Ne sînt vii în memorie îndrumările secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, adresate creatorilor de artă, de a reda „viaţa cu luminile şi umbrele ei", de a prezenta omul în toată complexitatea personalităţii sale şi în legătură cu aceasta, observaţiile formulate cu privire la caracterul festivist al unor manifestări artistice.

2. Prin interacţiunea cu celelalte forme ale conştiinţei sociale — în special cu eticul şi politicul —, arta îşi exercită din plin *funcţia educativă*. Cunoscut încă de la elini prin termenul de „katharsis", ce desemna acţiunea purificatoare a tragediei, caracterul educativ a fost prezent, sub diferite forme, în cele mai importante realizări artistice dealungul istoriei. În epoca noastră el cunoaşte o nouă valorizare, potrivit noilor cerinţe ale societăţii noastre. După cum cere tovarăşul Nicolae Ceauşescu „în activitatea de formare a omului nou, a conştiinţei socialiste a oamenilor muncii, o constribuţie importantă sînt chemate să aducă arta şi literatura. Operele de artă trebuie să dea expresie idealurilor şi setei de progres a oamenilor muncii, să dezvolte gustul pentru frumos, pentru înaltele valori morale ale societăţii, să-i formeze pe oameni în spiritul luminoaselor principii ale umanismului revoluţionar" **).

Într-adevăr, noul umanism are un caracter revoluţionar deoarece redimensionează şi îmbogăţeşte idealul umanist aşa cum s-a configurat prin contribuţiile succesive ale gînditorilor umanişti clasici, oferind, odată cu eliberarea de exploatare, prin revoluţie, fundamentul şi strategia emancipării omului. El este socialist întrucît prevede că omul trebuie să se afle în centrul atenţiei, să beneficieze de toate drepturile democraţiei. *Umanismul revoluţionar* are ca trăsături a/considerarea concret istorică a *esenţei şi condiţiei umane*, b/depăşirea aspectului contemplativ, căpătînd caracter militant şi revoluţionar, c/ integralitatea da-

---

*) Programul P.C.R. de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintarea României spre comunism, Ed. politică, Buc., 1975, pag. 161 — 162.

**) Nicolae Ceauşescu, Dezvoltarea învăţămîntului, ştiinţei şi culturii în România, Editura politică, Bucureşti, 1979, pag. 192.

torată echității sociale, promovînd un umanism pentru toți, d/ multilateralitatea ca dezvoltare complexă și armonioasă a personalității și e/ caracterul concomitent teoretic și practic.

În scopul aplicării în viață a acestor trăsături, documentele programatice ale partidului nostru prevăd conducerea literaturii și artei de către partid, asigurarea conținutului politic și ideologic al îndrumării creației artistice. Însemnătatea mesajului filosofic materialist dialectic și istoric, a viziunii marxist-revoluționare, în angajarea socială a operei de artă este verificată prin creșterea influenței pe care o exercită asupra maselor de oameni ai muncii. Legătura indisolubilă dintre arta noastră socialistă și idealurile revoluționare ale clasei muncitoare este asigurată prin partinitatea artei, prin caracterul ei militant. Deasemeni este formulată sarcina artei de a reliefa noua condiție umană în societatea noastră socialistă. Partidul cheamă pe toți creatorii din țara noastră să dea la iveală opere demne de marea epopee constructivă pe care o înfăptuiește poporul, opere care, prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înnobilarea ființei umane, la formarea și perfecționarea personalității umane. În acest sens trebuie subliniat cu putere rolul festivalului național „Cîntarea României", inițiat de tovarășul Nicolae Ceaușescu, mijloc important de educare socialistă a a maselor, de făurire a culturii noi, socialiste, de îmbogățire a vieții spirituale a societății românești. Aflat în plină desfășurare a etapei de mase a celei de a III-a ediții, festivalul și-a demonstrat din plin eficiența prin intensificarea muncii politice și educative de mase, prin împletirea organică a activității artistice și tehnico-științifice, a muncii ideologice cu activitatea productivă, prin ridicarea conținutului și calității manifestărilor cultural-educative.

3. Desigur, dorim ca operele să-și exercite rolul educativ prin modalitățile specifice fiecărei arte și nu în mod didacticist, rudimentar, neartistic. Prin aceasta trecem la afirmarea *funcției estetice a artei.* Pentruca toate exigențele formulate să-și găsească o cale reală de manifestare opera de artă trebuie să aibă *o înaltă valoare estetică.* În acest sens, un exemplu de felul cum nu trebuie să fie operele de artă ni-l oferă numeroasele producții muzicale ale așa numiților „folkiști" promovați de poetul Adrian Păunescu în cenaclurile revistei Flacăra și în emisiunile săptămînale de largă audiență la televiziune. Faptul că sînt vehiculate poeme cu un puternic conținut militant, revoluționar, adesea valoroase din punct de vedere literar, nu acoperă și nu scuză gîngăveala, lipsa de talent și de cunoștințe muzicale elementare manifestată de acești tineri fermecători care psalmodiază popește texte patriotice pe „melodii" cu iz rusesc, spaniol sau american, acompaniați de trei acorduri la o chitară dezacordată.

Pe de altă parte trebuie să acordăm cea mai mare atenție factorului receptor, destinatarului și, de fapt, beneficiarului creației artistice. Receptarea adecvată a valorilor artistice presupune o „percepție educată" (George Călinescu). Educarea gustului estetic reprezintă un proces complex ce se realizează prin frecventarea asiduă a marilor capodopere ale spiritualității umane. În legătură cu modalitățile practice de realizare a educației muzicale psihologul și muzicianul american Carl Seashore concepe organizarea sistemului educațional pe trei direcții: 1) educația pentru cultura generală, 2) educația cu caracter vocațional și 3) educația muzicală de timp liber, pentru distracție. Fiind de acord, în principiu, cu această schemă, precizăm că educația muzicală trebuie să aibă o evoluție gradată, pornind de la vîrsta cea mai fragedă, care este și cea mai deschisă modelării, receptivității. Din această cauză deplingem ca pe o gravă pierdere scoaterea muzicii din școlile de cultură generală, ca și predarea acestei discipline de către personal didactic necalificat în grădinițe și școli elementare. Deasemeni, faptul că puținele ore de muzică rămase în programul elevilor de la clasele V—VIII sînt asigurate, în prezent, în proporție de ca. 70% de cadre didactice necalificate în acest domeniu, face ca eficiența lor să fie extrem de scăzută.

Educația cu caracter vocațional sau sistemul învățămîntului muzical de specialitate cuprinde o rețea de școli pornind de la ciclul elementar și pînă la conservatoare. Trebuie să remarcăm performanțele deosebite obținute în ultimii ani pe plan internațional în cadrul acestor instituții. Astfel, într-un studiu statistic UNESCO efectuat în anul 1970, *România apărea ca a treia țară din lume în privința numărului de premii obținute la concursuri muzicale internaționale în lume în privința performanțelor internaționale raportate la cifra populației.* În pofida acestor rezultate, în anii precedenți sistemul școlar muzical a fost redus la mai puțin de jumătate din unitățile constituite cu eforturi și cheltuieli materiale pe parcursul ultimilor 30 de ani. Concomitent cu reducerea dureroasă a cifrei de școlarizare la conservatoare, aceste reglementări fac să scadă vertiginos posibilitățile de depistare și educație științifică a talentelor existente în sînul unui popor atît de dăruit artistic cum este poporul român și sînt de natură să prejudicieze grav dezvoltarea în perspectivă a artei noastre muzicale, mijloc important de afirmare a națiunii noastre în context internațional. În același timp se adîncește lipsa de cadre calificate care să conducă mișcarea artistică de amatori, mișcare ce cunoaște o amploare fără precedent în cadrul festivalului național „Cîntarea României".

Pentru a suplini, în măsura posibilului, o mică parte din aceste necesități, Uniunea compozitorilor din R.S.R., Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, au inițiat o vastă acțiune de educație muzicală sistematică a maselor de oameni ai muncii prin înființarea unor cercuri de prieteni ai muzicii în mari unități economice și industriale din capitală. Astfel, tineretul din Uzinele „23 August", Uzina de mecanică fină. Grivița Roșie, Tricodava, Semănătotea, etc., participă la acțiuni lunare în cadrul acestor cercuri de inițiere muzicală. Concomitent se desfășoară în mai multe județe ale țării : Ilfov, Argeș, Olt, Dîmbovița, Prahova, Vrancea, Ialomița, Tulcea, Constanța, etc., acțiuni organizate de îndrumare și conducere de către muzicienii profesioniști a activtății formațiilor artistice de amatori. Avem în vedere faptul că oamenii muncii vor beneficia în viitor, ca urmare a ridicării nivelului de trai, de o creștere a timpului liber. În

această perspectivă noi sarcini se ridică în fața educatorilor în legătură cu satisfacerea nevoii crescînde de frumos, de frecventare a artelor de către făuritorii de bunuri materiale ai societății noastre. Totodată artele vor fi chemate în continuare să contribuie în mod activ la *aplicarea în viață a procesului de democratizare și omogenizare a societății noastre prin culturalizare*. Referitor la cele două concepte enunțate, Ion Ianoși afirmă în eseul intitulat „Solidaritatea socială și arta" : „democratizarea și omogenizarea sînt intim legate între ele, se influențează și se definesc reciproc. Una din căile prin care societatea socialistă își propune și reușește să obțină echilibrele și osmozele componentelor sale, se dovedește a fi procesul de culturalizare, care e în măsură să interconecteze într-un sistem unic toate sursele și efectele „energetice" ale unei umanități și spiritualități prea multă vreme și brutal divizată în contrarii. De pildă, în opoziția dintre „popular" și „cult", efect al situației cînd poporul era condamnat să nu beneficieze de roadele specializărilor, iar specialiștii se vedeau îndepărtați de popor. Căci una dintre cele mai grave „răni" culturale a fost reciproca înstrăinare dintre țărani și muncitori, pe de o parte, intelectuală, pe de alta, între produsele „populare" ale celor dintîi și produsele „culte" ale celor din urmă — două linii ale culturii și artei păstrate relativ distincte vreme îndelungată, în ciuda interferențelor obținute, dar cu cîte eforturi dramatice ! Socialismul și comunismul au în vedere tocmai depășirea acestei alienări de sine a organismului uman și social, în perspectiva unora din ce în ce mai suple și mai armonioase rime lăuntrice ale sale.

Acțiunile culturale prezente și viitoare vizează transmutări revoluționare de structuri și conștiințe, replămădiri ale umanității, nu în magice retorte, ci în desfășurarea practicii sociale cotidiene. Și este profund semnificativă atenția crescîndă pe care o acordăm tocmai modalităților democratice în impulsionarea procesului de creație și a celui de receptare, între care de altfel se pot dura mai multe și mai trainice punți de legătură. Iată o altă idee călăuzitoare a acestor acțiuni culturale și de artă, intru totul consonantă celor de mai înainte : interacțiunea între receptor și creator, pînă la nivelele în care fiecare să adopte postura celuilalt. Va trebui să veghem ca nimic din valorile șlefuite pînă la un înalt nivel de profesionalitate a fiecărui în parte meșteșug cultural și artistic să nu se irosească. Dar însăși măiestria decantată și în decursul timpurilor și în viața fiecărui maestru în parte, va trebui să se păstreze deschisă circuitelor umanizatoare. Deschisă influențelor în ambele direcții, de emisie și de recepție, reciproc umanizatoare"*).

Privind din această perspectivă se impun și unele precizări în legătură cu statutul artistului profesionist. În societatea noastră, în care modelul uman socialist este centrat pe factorul muncă, exemplul marilor artiști care au fost și mari muncitori devine deosebit de elocvent. Viețile unor creatori de geniu ca Ludwig van Beethoven sau George Enescu constituie exemple de dăruire pînă la sacrificiu a întregii ființe în slujba efortului exprimării artistice, năzuinței de a desăvîrși continuu opera, luptei fără răgaz pentru a dărui oamenilor creații cît mai frumoase, cît mai adevărate. O anumită mentalitate de proveniență burgheză, potrivit căreia activitatea artistică ar fi neproductivă, gratuită, chiar neserioasă, își mai face loc, din păcate, uneori. În practica muncii noastre cultural-educative ne mai întîlnim cu ecouri ale fabulei greierului cîntător, cu ideea că nu e nevoie de muncă, de atîta învățătură în școală, pentru a cînta. Adevărul este că arta reprezintă una din ilustrările cele mai grăitoare ale întîlnirii muncii cu creația.

Un important rol în educația multilaterală a maselor îl joacă mijloacele de informare în masă. În Raportul la cel de al XII-lea Congres al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu a spus : „Organele de presă, radioteleviziunea, trebuie să-și sporească rolul în educația socialistă a maselor, în dezvoltarea spiritului patriotic și a elanului revoluționar al celor ce muncesc, în formarea gîndirii noi, în aplicarea în viață a principiilor eticii și echității socialiste"**). Mass media își exercită această îndatorire în bună măsură prin difuzarea și promovarea creațiilor artistice autentice, purtătoare ale ideilor înaintate ale epocii noastre exprimate la un nivel înalt al exigențelor estetice.

În încheiere trebuie să arătăm că în țara noastră politica culturală se înfăptuiește sub conducerea P.C.R., care orientează cultura în toate momentele și la toate nivelurile, făcîndu-și un obiectiv fundamental din crearea unui climat favorabil dezvoltării contribuțiilor capabile să aducă sporirea tezaurului cultural național și internațional, creșterea orizontului de cunoaștere cultural-științifică al oamenilor muncii, înflorirea multilaterală a personalității umane. Pentru aceasta au fost create structuri culturale care au ca scop constituirea unui sistem avînd ca fundament învățătura marxist-leninistă, ideologia clasei muncitoare, asigurarea libertății de creație și condițiilor pentru accesul larg al tuturor oamenilor la actul creației și asimilării valorilor culturale. Parte integrantă a liniei politice de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în țara noastră, politica culturală este înțeleasă și realizată de P.C.R. într-un cadru larg, complex, ca activitate politico-ideologică, cultural-educativă, de formare și dezvoltare a conștiinței socialiste.

*) I. Ianoși, Arta și solidaritatea socială, în Etic și estetic, studii de estetică și teoria artei, Ed. Meridiane, Buc., pag. 24—25.

**) Nicolae Ceaușescu, Raport la cel de al XII-lea Congres al P.C.R., Ed. politică, București, 1979, pag. 88.

Timpul în muzică

Myriam MARBE

Trăind timpul, omul este tentat în primul rînd de a-l cuprinde pe calea intuiției. În funcție de ceea ce resimte, același interval de timp poate fi apreciat ca trecînd greu sau ușor, deci este mai „lung" sau mai „scurt" și este suportat ca o apăsare sau trece „pe nesimțite".

Gîndirea filozofică încearcă să definească existența timpului, fie ca un dat obiectiv, independent, fie, dimpotrivă, subiectiv și sfîrșindu-se odată cu viața. De aci legătura între timp și cosmogonie și, deci, dintre tmp și spațiu.

Gîndirea încearcă de asemenea să sesizeze și natura timpului, considerîndu-l fie ca un flux continuu, fie ca o înșiruire a unor diviziuni infime. H. Bergson, susținător al conceptului de timp continuu, sugerează intuirea acestei continuități prin intermediul muzicii.

Muzica, în calitatea sa de artă *temporală* pe de o parte, iar pe de altă parte prin natura sa proprie de a se exprima prin imagini specifice *dezbrăcate* de orice aluzie *concretă*, pare a fi calea cea mai adecvată pentru a ne apropia de această abstracțiune care este timpul.

Deoarece am vorbit despre caracterul temporal al muzicii, se impune să deschidem o paranteză : vorbim despre muzică și balet ca și despre genurile literare — în secolul nostru și despre film — ca despre arte ce se desfășoară în timp, pentru a le deosebi de artele plastice pe care le considerăm a se configura spațial, deoarece se oferă dintr-odată cunoașterii noastre (sau, conform clasificării lui Lessing, deosebim arte succesive și arte simultane). Dar consider că granițele nu sînt atît de nete. Artele zise temporale nu au sens decît în funcție de *structura în care se întregesc*, deci de o dimensiune *depășind timpul. Împlinirea* temporală înseamnă deci, în acest caz, și *abolirea* timpului. Și astfel ajung s-o citez pe Gisèle Brelet care, pornind de la alte considerente (timpul muzical ca o posibilă esență a timpului), ajunge să apropie timpul muzical de „această eternitate în care timpul este abolit și împlinit totodată" (p. 427).

În ceea ce privește artele zise spațiale, ele ni se oferă, într-adevăr, în simultaneitate — dar contactul estetic se produce *prin contemplare*, ceea ce implică și factorul timp.

Închizînd paranteza, ne întoarcem la muzică, arta aptă a reda expresia timpului.

Putem deci adăuga cunoașterii intuitive și intelectuale a timpului și o cunoaștere estetică. Dar aceasta — cunoașterea estetică — depășește simpla analogie : succesiune de evenimente în viață și succesiune de evenimente *sonore* în muzică, depășește de asemenea și „intuiția metafizică" a lui Bergson. Căci Bergson se referă doar la un aspect muzical — cel al continuității.

Deschiderea unei viziuni despre timp prin intermediul muzicii este însă mai complexă. Dar pentru aceasta trebuie să revenim asupra noțiunii de *structură*. Vocabularul nostru, referitor la muzică, cuprinde mulți termeni desemnînd stări psihologice : *tensiune, relaxare, așteptare* și uneori chiar mai concret : *bucurie, tristețe, exaltare*, etc. Or, în viață, ele sînt datorate unor factori aleatori sau imprevizibili și apar adesea izolat, fără să se înlănțuie într-o relație forțamente necesară. În artă, în schimb, ele sînt *necesarmente supuse unei relații*, adică concepute și *dozate* în cadrul unei structuri. Acest adevăr — pe care în calitate de creatori, îl știm și-l practicăm cu toții, precum Dl. Jourdain proza — permite unei gînditoare ca Gisèle Brelet o remarcă foarte pertinentă, foarte nuanțată : diferența calitativă dintre același sentiment în viață și în artă constă în faptul că în cotidian omul poate fi și *copleșit* de sentiment, în timp ce sentimentul de *natură estetică este stăpînit de om*, stăpînit de omul creator care l-a ales deliberat și care l-a drămuit în funcție de structura operei respective. Expresia estetică este deci o expresie a voinței manifestată printr-un *act*. (Remarca lui G. Brelet privește și pe consumatorul de artă, contactul cu opera de artă fiind de asemenea un *act* creator).

Analizînd mecanismul acestei transmutații din cotidian în estetic, G. Brelet pornește de la elementul prim : sunetul. Pentru a servi arta muzicală el trebuie să se *disocieze* mai întîi de contextul obișnuit și să se transforme în *act conștient*, în gest. De aceea el — sunetul — nu mai este doar un eveniment oarecare al timpului banal ci *un purtător* de timp, spune autoarea.

Or, rezultatul relației dintre acești „purtători de timp", în totalitatea operei de artă finite, nu va fi, desigur, nici timpul banal, nici durata sa cronologică, ci ceea ce Mircea Eliade denumește „timp exemplar", extinzînd și asupra muzicii termenul folosit cu precădere pentru literatură. Iar C. Daniel remarcă cum timpii pe care avem tendința de a-i socoti reali — timpul cronologic, timpul subiectiv — pălesc în fața timpului pe care l-am denumit ca „exemplar", conferind acestuia valoarea adevărului.

*

Am schițat pînă acum cîteva semnificații temporale ale operei finite luate ca atare, ca întreg.

Interesant este să urmărim problema și *din interiorul structurii* ca și, de asemenea, prin prisma unor particularități stilistice.

Recent, Ștefan Niculescu a făcut o foarte frumoasă — și pertinentă — remarcă cu privire la ciclicitatea motivică și spiritul variațional enescian ca expresie a unei gîndiri legate de concepția timpului ciclic, revelat de Mircea Eliade.

Timpul ciclic este cel care cunoaște doar un singur eveniment demn de a-l marca (restul rămînînd la nivelul nesemnificativ al particularului) — și anume renașterea periodică, echivalînd cu o nouă cosmogonie. Conceptul timpului linear apare cu mult mai tîrziu — și anume atunci cînd un eveniment este considerat ca apt de a avea consecințe, integrîndu-se deci într-o relație de cauzalitate.

Departe de a emite idei apodictice, se poate totuşi schiţa posibilitatea unei prudente dar deschise meditaţii asupra apariţiei structurilor muzicale europene mai complexe (prin multitudinea unor motive sau desene melodice în diverse relaţii orizontale şi verticale determinînd anumite consecinţe asupra formei — *Ars nova)* odată cu intensificarea gîndirii temporale lineare. (La fel cum perfecţionarea funcţionalităţii tonale ar merge paralel cu enciclopedismul francez.).

În orice caz, este clar că eliberarea stilistică creatoare a secolului nostru este în bună parte datorată lărgirii conceptului despre timp. Orizontul s-a lărgit prin revenirea la gîndirea temporală de tip popular (Enescu) prin revelaţia concepţiei extrem-orientale, prin curajul exprimării timpilor subiectivi (Ives), prin realizarea unor structuri muzicale corespunzînd unei idei filozofice despre timp (A. Vieru, A. Stroe etc.).

Dar dacă încercăm să definim mecanismul devenirii muzicale („devenire" — alt termen ce implică timpul) indiferent de epocă şi stil, revenim din nou la *aşteptare* şi *împlinire* (în sens estetic). Varietatea în care sînt dozate relaţiile dintre ele, de la înlănţuirea duratelor sau frecvenţelor în microstructuri pînă la raportul macrostructurilor, determină particularitatea expresivă a fiecărei opere. Dar analizarea acestora impune luarea în considerare şi a altor fctori ca :

— evenimentul muzical

— *memoria muzicală*

— spiritul premonitoriu muzical (şi dependenţa sa de o practicare muzicală).

— contradicţia dinamică între particularul fiecărei opere şi „structura" sa ideală, reflectată în diferite tipuri de simetrii ; secţia de aur în muzică, exprimarea *temporală* a acestei proporţii.

etc., etc... dar acestea, cum ar spune Kipling, „sînt deja alte poveşti".

Concertul instrumental românesc

Gen cu deosebită audienţă la public, concertul instrumental românesc îşi poate număra anii existenţei sale începînd cu a doua jumătate a secolului 19, cînd *Concertul patetic pentru vioară şi orchestră* de Ludovic Wiest, *Fantezia română pentru vioară şi pian (orchestră)* de Eduard Caudella şi mai tîrziu cele trei concerte pentru violoncel de Constantin Dimitrescu încercau prelucrarea filonului melodic popular şi adaptarea lui la osatura concertului clasic. De la aceste temerare începuturi, ce pot fi identificate în toate genurile muzicii culte româneşti înfiripată în sec. 19 la soarele arzător al ideii de naţiune şi pînă în prezent, concertul instrumental românesc a străbătut un drum lung, dar presărat de florile progresului, ajungînd la o deplină maturitate şi încadrîndu-se în tendinţele novatoare şi originale ale şcolii de compoziţie româneşti.

Prezenţă constantă în creaţia compozitorilor noştri, concertul instrumental s-a dezvoltat mînă în mînă cu şcoala românească interpretativă, determinîndu-şi reciproc evoluţia, îngemănînd permanent tendinţele clasice şi romantice pe coordonata unui continuu progres al elementelor tehnice-expresive.

Ideea iniţială ce urmărea aflarea caracterului specific naţional creator care să propulseze muzica românească pe firmamentul universalului a străbătut, pe rînd, stadiile prelucrării folclorului, ale citării acestuia, ale creării unor teme în stil şi apoi ale gîndirii în caracter popular a creaţiei muzicale culte şi implicit ale concertului instrumental.

Creaţia concertantă românească trece pragul secolului 20, plasîndu-se într-o ambianţă romantică, în care latura naţională se vădeşte în citarea sau prelucrarea unor idei melodice de provenienţă folclorică, aşa cum o demonstrează lucrări ca : *Poemul pentru vioară şi orchestră „Vrăjile Armidei"* (1915) de Ion Nonna Otescu, *Poemul pentru vioară şi orchestră în la minor (1920)* de Constantin C. Nottara sau *Concertele nr. 1 şi nr. 2 pentru vioară şi orchestră* (1914 şi respectiv 1918) de Eduard Caudella.

Continuitatea pe această linie, pînă în apropierea jumătăţii de veac 20, o asigură creaţiile de gen ale lui Filip Lazăr *(Concertul pentru pian şi orchestră* — 1933), Stan Golestan *(Concertul moldav pentru vioară şi orchestră, Concertul pentru violoncel şi orchestră* — 1936), Dimitrie Cuclin *(Concertul pentru pian şi orchestră* — 1939), Mihail Andricu *(Poemul concertant pentru violoncel şi orchestră op. 33* — 1944) ş.a.

Este de remarcat că de-a lungul întregii perioade (aproape 100 de ani) predominanţa concertelor pentru instrumente de coarde şi pentru pian este evidentă, în timp ce concerte dedicate instrumentelor de suflat sînt aproape inexistente.

În acelaşi timp, evoluţia elementelor tehnice-expresive se face treptat, sprijinită pe fundamentele gîndirii creatoare în cel mai profund şi semnificativ caracter românesc. Pe acest drum, paşi de gigant înfăptuieşte George Enescu, deşi creaţia sa în genul concertant numără

doar cîteva lucrări de școală și *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră op. 8* (1901). Creația sa reprezintă o complexă reorganizare a conceptelor clasice, operînd în forma și structura limbajului, realizînd simbioze creatoare ale genurilor concertant și simfonic, iar mai tîrziu chiar și cu cel cameral *(Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste).*

Pentru evoluția creației simfonice și concertante românești, aceste experiențe și cuceriri enesciene sînt înseși rădăcinile unor solide ramificații, în sensuri multiple și forme variate, dar bazate pe o incontestabilă argumentație estetico-filosofică, exemplu ce va fi urmat, continuat, de creatorii școlii românești de compoziție ce se formează și activează în a doua jumătate a secolului 20.

Preluînd experiența înaintașilor, compozitorii contemporani abordează genul concertant sub semnul aceleiași idei de relevare a caracterului românesc, exploatînd în continuare filonul gîndirii și expresiei populare românești descoperit de Enescu. Pentru anii '50 concertele instrumentale își potențează valențele de expresivitate în cadrul elementelor cunoscute, acoperind toată gama limbajelor muzicale (de la tonalism la serialism și modalism), căutînd sinteza formelor într-o idee de perfecțiune care să servească în primul rînd expresivității.

Elementele de limbaj tind să se stabilizeze (pentru anii '60) către zona modalului, a scărilor și structurilor modale și a unor desfășurări formale de tipul variațional (în arhitectonica muzicală) care să le prelucreze în mod adecvat și creator.

Coordonata originalității se conturează tot mai mult în sensul transcenderii elementului folcloric, valorificat cu știință, a abstragerii din tehnica și gîndirea muzicală folclorică a unor tehnici de compoziție simfonică sau concertantă (camerală) și a găsirii unor forme de desfășurare sonoră adecvate acestora. Încep să se contureze acum sintezele creatoare, izvorîte din diversitatea experiențelor novatoare grefate filonului tradiției existente.

Privind producția genului concertant a anilor '50 și a anilor '60, vom constata că evoluția s-a produs atît din punct de vedere cantitativ cît și calitativ .La o primă vedere, numărul concertelor compuse în anii '60 (70 lucrări) este cu mult mai mare decît cel al anilor '50 (56 lucrări). Totodată în preocupările componistice încep să se vădească înclinații către instrumentele de suflat pentru încredințarea rolului solistic.

Gîndirea concertantă se relevă în importanța pe care compozitorii o acordă instrumentului solist vis-à-vis de orchestră, rolul său căpătînd diferite proporții, fie tinzînd la asimilarea totală în masa orchestrală, fie reliefîndu-se permanent ca o voce netă, pregnantă. În acest sens, și cadențele dispar sau se amplifică, ajungînd să cuprindă, uneori, chiar o întreagă parte de concert.

Evoluția calitativă, estetică și tehnică a genului concertant în literatura muzicală românească se confirmă în aprecierile cîștigate pe plan național și internațional de concertele compozitorilor noștri și de perenitatea de care se bucură acestea în timp. Premiul de Stat acordat în 1964 lui Pascal Bentoiu pentru creația sa concertantă *(Concertul pentru vioară și orchestră și Concertul pentru pian și orchestră),* premiile Academiei române acordate în 1961 lui Valentin Gheorghiu pentru *Concertul pentru pian și orchestră,* iar în 1966 lui Dan Constantinescu pentru *Concertul pentru pian și orchestră,* alături de premiile întîi internaționale obținute de Anatol Vieru și Wilhelm Berger, primul la concursul „Reine Marie-José" la Geneva în 1962, iar al doilea la Concursul „Reine Elisabeth de Belgique" la Bruxelles în 1966 sînt dovada stadiului artistic-muzical deosebit de avansat pe care genul concertant l-a atins în perioada anilor 1960—1968.

Scrutarea universului sonor pentru aflarea unor timbraje noi, care să slujească expresivității, libertatea de alegere a formelor celor mai elocvente pentru evidențierea acestor intenții expresive și urmărirea estetico-filosofică a mișcării ideilor în lumea sonoră sînt cîștiguri ale genului în această perioadă. În școala tradiției melodice și formale clasice apar elemente ale unei noi concepții melodice, vizînd arhaicul și infrastructura, și ale unei noi concepții formale ce vizează sintezele interforme și aspiră la mari deschideri în viitor.

Zestrea cu care genul concertant se prezintă în preajma anilor '70 este deja considerabilă și obligă la mai multă concentrare și esențializare în evoluția anilor următori, căci a fost propulsat pe coordonoata contemporaneității, cîștigînd mandatul de a intra în universalitate prin conturarea precisă a laturii originalității sale naționale, a gîndirii componistice intense, într-o școală a tradiției care își află în același timp verticala personalității creatoare prin noutatea tehnică și stilul, prin mesajul umanist-artistic lansat.

Ajungînd să ne referim la perioada pusă în discuție, trebuie să remarcăm de la bun început apariția constantă a genului în preocupările componistice. Chiar dacă scurte perioade ne par mai lipsite de interes, în mare parte concertele instrumentale scrise acum se înscriu pe linia unor valoroase reușite. Diversitatea stilistică desfășurată într-un evantai imens de lucrări se grefează pe ideea exploatării maxime a resurselor tehnice-interpretative a instrumentelor soliste.

Dedicate tuturor grupelor de instrumente, concertele acestei perioade dețin ponderea în compartimentul instrumentelor de suflat și în special al clarinetului. Așa cum remarcam și la început, creația concertantă este strîns legată de școala interpretativă, iar existența unor foarte buni instrumentiști determină compozi-

torii să le dedice lucrări care să le valorifice talentul şi posibilităţile tehnice şi expresive. Existenţa unor astfel de virtuozi ai clarinetului (A. O. Popa, Fl. Popa) şi ai trompetei (Iancu Văduva) au determinat compunerea unor numeroase şi valoroase concerte pentru instrumentele respective : concertele pentru clarinet şi orchestră de Tudor Ciortea, Aurel Popa, Liana Alexandra, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Alexandru Paşcanu ş.a. precum şi concertele pentru trompetă şi orchestră de Dumitru Bughici, Aurel Popa, Grigore Nica).

Nu a fost neglijată nici tradiţia concertelor pentru instrumente de coarde, iar alături de concertele pentru pian apar şi concerte dedicate clavecinului, orgii, harpei sau percuţiei.

Dacă vom privi situaţia concertelor compuse acum pentru fiecare din grupele de instrumente enunţate mai sus, vom putea constata linii de forţă creatoare convergînd spre ţeluri comune precum şi linii de divergenţă determinate de specificul fiecărui instrument şi totodată de gîndirea creatoare a fiecărui compozitor.

Astfel, literatura concertantă pentru instrumente solistice de coarde se îmbogăţeşte cu incontestabile valori artistice, constituind pilde demne de urmat, demonstrînd continuitatea interesului acordat genului în inepuizabilele sale valenţe expresive.

Concertele pentru instrumente de coarde ale acestei perioade evidenţiază personalitatea creatoare a unor compozitori a căror inventivitate şi pricepere se îndreaptă cu precădere spre genul concertant (Dumitru Bughici, Wilhelm Berger), aducînd totodată pe firmamentul său nume noi în compoziţie (Grigore Nica, Valentin Timaru, Maya Badian), precum şi nume noi în creaţia de gen (Myriam Marbe). Se vădeşte influenţa unor tehnici seriale şi a unor deschideri formale şi apar lucrări singulare care dau prospeţime şi vigoare nouă genului.

În toate cazurile, tratarea instrumentală este la înălţime, efectele timbrale, tehnicile solistice slujind expresivitatea muzicii, slujind transmiterii mesajului artistic.

Instrumentele cu coarde, vechile dar familiarele instrumente cu coarde par inepuizabile surse expresive în mîna compozitorilor noştri, care se întrec în a le găsi noi valenţe.

În ceea ce priveşte compartimentul instrumentelor de suflat, deşi s-au scris concerte şi pentru flaut *(Muzică de concert pentru flaut, oboi şi percuţie* de Wilhelm Berger şi *Exorcism pentru flaut şi orchestră de coarde* de Remus Georgescu), pe prim plan rămîn totuşi concertele pentru clarinet, care produc, prin substanţa lor sonoră, o îmbogăţire a vocabularului muzical, o investigare atît a universului interpretativ (a tehnicii, a timbrelor) pentru aflarea unor noi expresii, cît şi o investigaţie a universului exterior (fizic) sau interior (psihic), căutînd noi date tehnice în arsenalul instrumental pentru a le exprima legile, evoluţia, conexiunile, determinările. Prin unele dintre concertele pentru clarinet, muzica se apropie tot mai mult de raţiuni matematice ale existenţei sale, într-o exprimare totuşi specific sonoră (vezi Aurel Stroe şi proprietatea comutativă a formelor — procedeul PRAT, sau Anatol Vieru şi fenomenul acceleraţiei).

Pentru concertele dedicate pianului, clavecinului, orgii sau percuţiei se relevă succesiunea unor etape încărcate de elemente şi semnificaţii noi. Aici mai mult decît la celelalte instrumente, tendinţa înnoirii este mai pregnantă. Întîi din specificul unor instrumente mai rar întîlnite în literatura concertantă (orga, clavecinul, harpa), apoi din emanciparea produsă în aparatul de percuţie ca element solist (căpătînd pondere tot mai mare în cadrul orchestrei), iar ca urmare a acestei emancipări a percuţiei tendinţa de tratare percuţionistă a pianului (Liviu Glodeanu, Nicolae Brînduş, Iancu Dumitrescu).

Lăsînd în urmă desfăşurările concertante clasice, bazate pe melodica folclorică, creaţia concertantă pianistică îşi propune investigări ale serialismului şi pătrunderi în aleatorism (Dan Constantinescu), sau jocul hazardului în variaţia liberă (Anatol Vieru).

Ritmicitatea pune din ce în ce mai mult stăpînire pe muzică (Cornel Ţăranu, Aurel Stroe), spre dezagregări şi recompuneri în alte configuraţii, temporale sau atemporale (Myriam Marbe).

Sfera muzicală se restrînge, totul pare a se condensa economic (Liana Alexandra, Maya Badian), acumulările şi descărcările tensionale determinînd grafia partiturilor într-un sens diferit de cel al muzicii (Nicolae Brînduş, Adrian Iorgulescu).

Nu departe de această ieşire din muzică se află sfera electronicii care pătrunde sub forma instrumentului însuşi (sintetizator) în identitatea concertantă (Adrian Enescu).

Dacă am urmări statistica genului pe anii 1968—1981, am putea observa variaţia numerică mai mare a lucrărilor scrise în primii ani, stabilindu-se apoi la o constantă de 4—5 concerte anual. De asemenea instrumentele soliste se pot număra din toate grupele instrumentale, ceea ce împrospătează continuu literatura concertantă, stimulînd arta interpretativă.

Dacă urmărim tehnicile componistice ce se întretaie şi coexistă într-un timp şi spaţiu comun, am constata încă o dată diversitatea, bogăţia inventivă, chiar tendinţele contradictorii ce apar la diferiţi compozitori.

Înscrisă în tendinţele generale ale şcolii româneşti de compoziţie, creaţia concertantă urmează, de fapt, particularizînd, direcţiile sale principale.

Urmînd, cu intenţie sau fără intenţie, dar dintr-un instinct bine direcţionat, exemplul marelui nostru înaintaş, George Enescu, compozitorii noştri au cunoscut, studiat, cercetat şi chiar adoptat în parte experimente, tendinţe, practici ale fenomenului componistic contemporan occidental, dar nu au fost subjugaţi

de acestea, ci le-au filtrat prin propria personalitate, le-au confruntat cu spiritualitatea românească, confirmîndu-le sau infirmîndu-le validitatea.

Aplicate concertului instrumental aceste fenomene și-au găsit aplicabilitatea în specificitatea genului. Referitor la planul solistic, prospețimea, inventivitatea și vigoarea ritmico-melodică stau pe primul loc, iar clasicile cadențe oferă spațiu de folosință aleatorismului improvizatoric (care uneori este extins și la masa orchestrală). Confruntarea solist-orchestră a dat naștere confruntării libertății improvizatorice cu rigoarea serialismului. Continuitatea și discontinuitatea discursului muzical răspund unor legi dialectice, iar formele muzicale arhitectonice tind fie spre o maximă conciziune, fie spre desfășurări de sinteze ample.

Investigarea infrastructurilor sonore (ducînd la folosirea intonațiilor de sfert de ton) se alătură cercetărilor foarte atente asupra lumilor muzicale arhaice. Materialul morfologic muzical se extinde de la cele mai simple scări pînă la totalul cromatic. Procedee deduse din practica muzicală folclorică s-au înpămîntenit în creația de gen, cu statut de tehnici simfonice (heterofonia, isonul).

Sinteze ale genului concertant cu cel cameral și cu cel simfonic sînt tot mai elaborate. Din ce în ce mai des instrumente din masa orchestrală își fac auzite glasurile solo. Totodată, instrumentului solist i se adaugă 1—2—3 parteneri, transformîndu-se în grup cameral solistic. Dialogul soliștilor între ei și cu orchestra se concretizează cel mai adesea într-un minuțios travaliu polifonic.

În căutarea unor sonorități instrumentale speciale se caută noi modalități de atac și emisie instrumentală ceea ce duce la apariția unor elemente noi de notație muzicală, iar în acest sens genul concertului instrumental a avut un rol primordial.

Această mare diversitate de preocupări și tendințe componistice se pare a-și fi găsit numitorul comun în stabilirea modalului și a „modului" ca dominantă a creației românești. Modalul ca element de structură și modul ca element de elaborare (în care variația cu preponderență are rolul de a imagina continua transformare) par a fi determinat specificul muzicii românești, conturîndu-i personalitatea și conferindu-i recunoașterea internațională.

Pascal Bentoiu remarca în raport cu creația muzicală românească contemporană, că după un lung drum al unor tendințe total divergente s-a ajuns la un punct de convergență. În acest context, noua generație de compozitori este chemată să-și spună cuvîntul și să determine noile direcții de divergență sau convergență.

Pînă în prezent, cel puțin în genul concertului instrumental pe care l-au abordat unii dintre ei (Liana Alexandra, Maya Badian, Adrian Iorgulescu, Fred Popovici), tinerii noștri compozitori încă nu au pornit pe o linie divergentă momentului de stabilitate și împlinire actual. Ei se încadrează în liniile deja trasate cu mai multă sau mai puțină știință, cu mai multă sau mai puțină inventivitate.

Gen deosebit de pretențios, pentru că necesită o perfectă cunoaștere și stăpînire a instrumentației și în special a tehnicii interpretative a instrumentului solist, concertul instrumental a fost abordat cu succes de tînăra genrație de compozitori, remarcîndu-se cîteva din producțiile lor, cum sînt : *Concertul pentru flaut, violă și orchestră de cameră* de Liana Alexandra, *Ipostaze I pentru pian și orchestră* de Adrian Iorgulescu, *Concert pentru clarinet și 11 instrumente* de Fred Popovici etc.

Și nu putem încheia această scurtă privire asupra genului concertant românesc în perioada 1968—1981, fără a cita cîteva din lucrările care s-au remarcat de-a lungul anilor și care au intrat în repertoriul soliștilor noștri :

1972 — *Concert pentru 2 piane și orchestră mică* de Dan Constantinescu. *Concert pentru clarinet și orchestră* de Tudor Ciortea.

1973 — *Concert pentru contrabas și orchestră* de Mihai Moldovan. *Concertino pentru coarde și timpane* de Carmen Petra.

1974 — *Concert pentru violoncel și orchestră* de Dumitru Bughici. *Concert pentru clarinet și orchestră* de Aurel Popa.

1975 — *Concert pentru vioară și 2 cvartete de coarde* de Wilhelm Berger. *Concert de jazz pentru trompetă și orch.* de D. Bughici. *Concert pentru clarinet și orch.* de Aurel Stroe. *Concert pentru clarinet și orch.* de Anatol Vieru.

1976 — *Sonata pentru orgă și orchestră de coarde* de Zeno Vancea.

1977 — *Concert pentru vioară, violoncel și orch.* de Wilhelm Berger. *Concert pentru vioară și orch. nr. 2* de D. Bughici. *Concert pentru violă și orch.* de Myriam Marbe. *Balada pentru clarinet și orch. de coarde* de Al. Pașcanu.

1978 — *Dialogos pentru pian și orch.* de N. Brînduș. *Variațiuni pentru pian și orch.* de M. Chiriac. *Concert pentru orgă și alămuri* de L. Glodeanu.

1979 — *Concert pentru trompetă și orch.* nr. 2 de Aurel Popa.

1980 — *Concert pentru vioară, violă și orch.* de Wilhelm Berger. *Concert pentru vioară și orch.* de Sergiu Sarchizov. *Concert pentru vioară, violoncel și orch.* de Anatol Vieru. *Simfonia concertantă pentru cvartet de coarde și orchestră* de D. Bughici.

1981 — *Simfonia concertantă nr. 2 pentru cvartet de suflători și orch.* de D. Bughici. *Concertul pentru orgă solo* de Wilhelm Berger.

Mihaela MARINESCU

ARS POETICA de Mircea Chiriac

Pentru Mircea Chiriac, evocarea Bucureștilor de odinioară a devenit un leitmotiv constant al creației, indiferent de gen. L-am întîlnit în muzica de film inspirată de schițele lui Caragiale (1957 și 1959) în suita simfonică *Bucureștiul de altă dată* (1957), în *Variațiuni pentru pian și orchestră* (1979) și, recent, în cele *Cinci poeme pentru tenor și orchestră* (1980).

Remarcabil reprezentant al unui stil românesc cu aluzii balcanice și fine prelucrări de citate sau motive transparent folclorice, totul topit în aura unui pitoresc de-a dreptul pictural, Mircea Chiriac aduce cu fiecare nouă lucrare a sa, o undă de prospețime și naturalețe.

Poemele pentru tenor și orchestră au fost compuse, ca piese separate, în diverse perioade de creație, între 1958 și 1980.

Avînd la bază versuri semnate de ilustre condeie ale liricii noastre, Eminescu, Blaga, Bacovia, Minulescu, Topârceanu, primele patru au fost gîndite inițial ca lieduri pentru voce și pian, și abia apoi, o dată cu ultimul, au fost regîndite, amplificate și orchestrate. Iată cum evocă Mircea Chiriac acest moment : „În urma succesului de care s-au bucurat cele trei poeme pentru tenor și orchestră *TERRA DACIAE* compuse cu cîțiva ani în urmă, am fost îndemnat de interpreți să mai scriu în acest gen, mai ales că repertoriul original românesc de care dispun soliștii noștri este foarte restrîns. Am selecționat dintre lucrările mai vechi cîteva pe care le iubesc cel mai mult (dintre cele după Topârceanu, Blaga, Minulescu și Eminescu), adăugînd unul nou după Bacovia, intenționînd să realizez un ciclu de „poeme-portrete" lirice, adică să prezint pe poetul respectiv în ceea ce consider că are mai caracteristic".

Credem că aceasta poate fi unul din punctele centrale ale analizei noastre : în ce măsură Mircea Chiriac a surprins și a redat esența gîndirii respectivilor creatori. Un al doilea punct de referință ar putea fi acela al problemelor pe care le ridică poemul vocal-orchestral și, mai ales, transformarea unor miniaturi vocal-simfonice.

Astfel, urmînd prima linie propusă și anume aceea a alegerii textului și a conjugării lui cu muzica, ne întîlnim în prima piesă a ciclului cu o nestemată a gîndirii eminesciene.

De cîte ori iubito, poezie în care pasionalul se întîlnește cu finele irizări ale resemnării.

Soare iberic, cu gîndul nostalgic al poetului îndreptat spre dezmierdările umbrelor de dumbrave românești este o expresie a sentimentului patriotic ce însuflețește creația lui Blaga, axată pe devenirea ființei naționale.

Versurile lui Bacovia din *Panorama* au parfumul orașelor împietrite în nemișcare, neturburate decît de stridența aparițiilor de bîlci, orașe în care pare că doar copiii mai știu să se bucure de viață.

Vara în capitală, satiră ascuțită adresată de Minulescu protipendadei bucureștene, are ceva din soarele și praful unui București de altădată, amorțit în anotimpul în care casele celor înstăriți își trag vătuite obloane în timp ce proprietarii lor caută, aiurea, umbra și răcoarea.

Ultimul poem, cunoscuta *Baladă a unui greier mic* de Topârceanu surprinde sensibila privire a poetului asupra universului de gingașe gîngănii care populează lumea verde din jur și imaginația vie a copiilor.

După cum se vede, însăși alegerea acestor texte poetice, diferite ca factură, tematică și mesaj, conduce către concluzia unui ciclu ordonat pe criteriile suitei ; diversitatea poetică își află suport în unitatea stilistică a realizării muzicale. Să aruncăm o privire mai atentă asupra ei.

Poemul eminescian, amplă respirație romantică, pasională, cu insinuante unduiri de frază și balansul ritmic al celor trei pătrimi agrementate cu capricioase accente expresive la corzi cîștigă o dimensiune muzicală inedită în viziunea lui Mircea Chiriac.

Împletind regretul cu duioșia, nostalgia și totuși atît de necurmata dorință de reînviere a unui sentiment uitat, compozitorul pune în joc o fină gradare a mijloacelor realizării artistice, de la fraza tenorului și tremoloul coardelor, la imitațiile cu rol de comentariu ale suflătorilor și intervenția plină de lumină a harpei pe versuri evocînd îndepărtarea ca sugestie și metaforă.

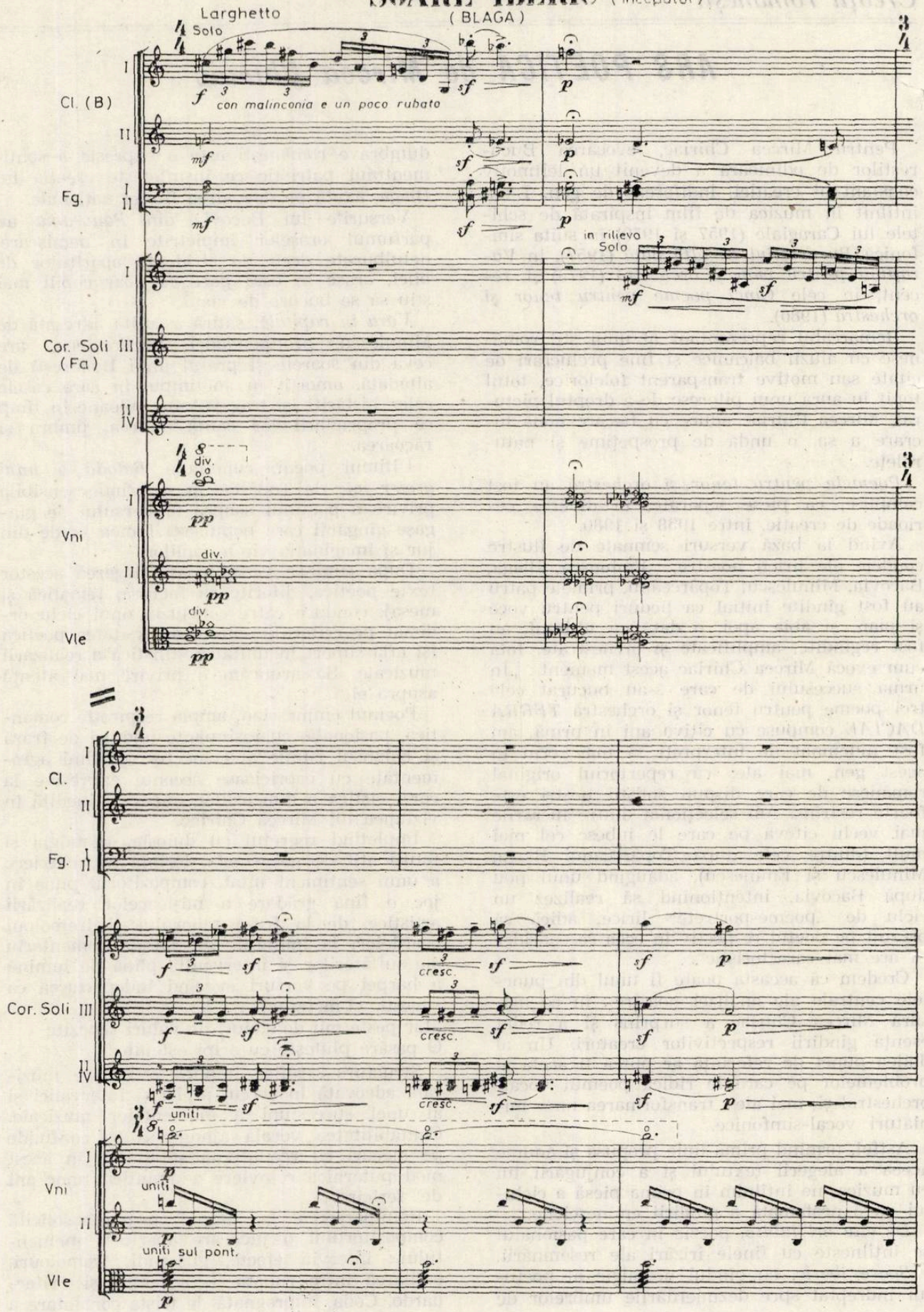
„Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
O pasăre plutește cu aripi ostenite"

Structura strofică implică o tratare muzicală adecvată în cercul aceleiași intervalici și al unei succesiuni a momentelor muzicale. Cantabilitatea vocală ajunge să se confunde pe alocuri cu recitativul, subliniind în acest mod puternica reînviere a amintirii unor ani de fericire.

Reîntoarcerea la timpul prezent solicită compozitorului o judecare aparte a momentului : intervin efecte, glissandi, tremolouri, oscilarea între rubato — a tempo și ritardardo. Coda, impregnată de trista constatare a

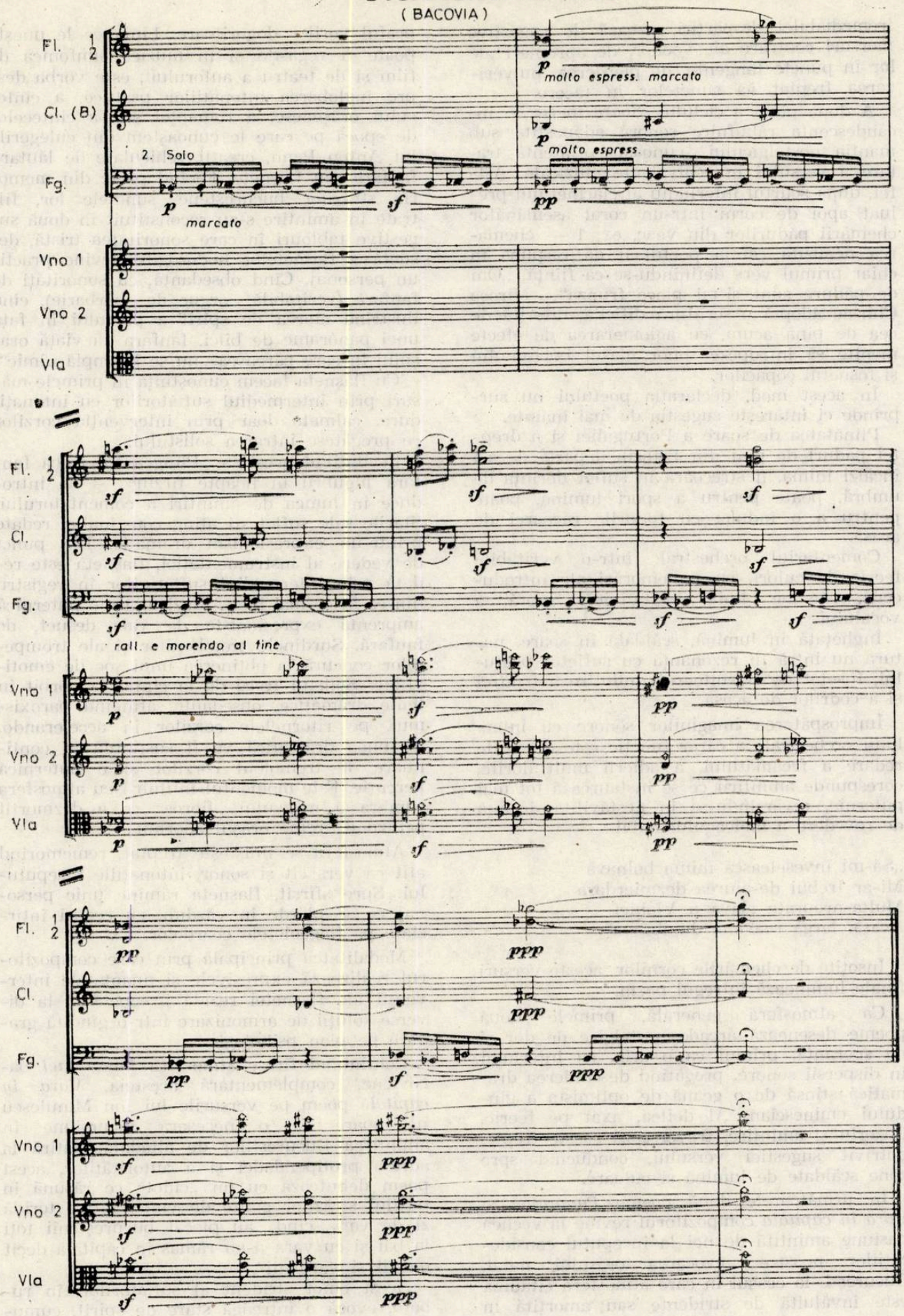
SOARE IBERIC (inceputul)

(BLAGA)



PANORAMA (finalul)

(BACOVIA)



iremediabilei despărțiri, uzează de sugestive mersuri contrare ale vocilor, de apropieri ale lor în puncte tangente, de pierderea, pulverizarea treptat ăa sunetelor în tăcere.

A doua piesă a ciclului, *Soare iberic* — incandescentă răbufnire sonoră adăpostită sub mantia nostalgicului cunoaște o atentă tratare a versului în echivalențe muzicale. Astfel, după scurtul interludiu al clarinetului preluat apoi de corni într-un coral asemănător chemării pădurilor din veac, ex. 1 — chemarea neauzită căreia poetul îi dă răspuns în chiar primul vers definindu-se ca ființă, „Om de pădure sunt și-mi place frunza", Mircea Chiriac adoptă o scriitură dificilă, diferită de cea de pînă acum, cu aglomerarea de efecte menite să întrupeze sonor glasul buciumului și foșnetul copacilor.

În acest mod, declarația poetului nu surprinde ci întărește sugestia de mai înainte.

Plinătatea de soare a Portugaliei și a dreptei păduri de pini din Estoril, departe de a-i încălzi inima, îi strecoară în suflet dorința de umbră, poate pentru a spori lumina, poate pentru a o îndulci cu tonurile răcoarei de acasă.

Comentariul orchestral, într-o veritabilă feerie de culori, cu rememorări ale introducerii, susține linia recitativică, sobră a vocalului.

Înghețată în lumină, scăldată în soare, natura nu intră în rezonanță cu sufletul poetului, însetat de stăruitoarea amintire a frunzei și a codrilor de acasă.

Împrospătarea imaginilor sonore cu interludii orchestrale a căror funcție este aceea de redare a freamătului, a adierii mult dorite, corespunde amintirii ce se instaurează tot mai puternic, revărsîndu-se în nestăvilita dorință de revedere a meleagului natal :

„Să-mi înveselească inima bolnavă
Mi-ar trebui de-aiurea dezmierdare
Multa-nrourata slavă a Vlahiei
Acasă, largă reavănă dumbravă".

Însoțite de chemările cornilor, aceste versuri finale luminează întregul poem.

Ca atmosferă generală, primele două poeme desenează arcade nostalgice de dor și de speranță, primul ca o arie, cu interludii în dispersii sonore, pregătind deschiderea dramatică stinsă de o geană de optimism a gîndului eminescian. Al doilea, axat pe feeric, iluzoriu și amintire, traversează aceste trepte, potrivit sugestiei versului, conducînd spre zone scăldate de lumină și culoare.

În următoarele două poeme *Panoramă* și *Vara în capitală* compozitorul revine la vechea pasiune amintită de noi la începutul considerațiilor noastre : evocarea orașului natal, București, la ceasul în care atmosfera citadină este învăluită de stridențe sau amorțită în praful verilor dogoritoare. Linia ce le unește poate fi regăsită și în muzica simfonică de film și de teatru a autorului ; este vorba despre înglobarea intonațiilor psaltice, a cîntecului orășenesc, a romanței sau a cîntecelor de epocă pe care le cunoaștem din culegerile lui Anton Pann, creații vehiculate de lăutari, fanfare sau flașnete. Făcînd parte din memoria străzilor bucureștene, sunetele lor, filtrate în amintire s-au reconstituit în două sugestive tablouri în care sonoritatea tristă, desuetă a flașnetelor hodorogite devine practic un personaj. Cînd obsedantă, cu sonorități de fanfară (veritabilă orgue de barbarie), cînd ilustrînd starea de spirit a poetului în fața unei panorame de bîlci, fanfara dă viață orașului în care părea că „nu se întîmplă nimic".

Cu flașneta facem cunoștință în primele măsuri prin intermediul suflătorilor cu intonații dure, calmate doar prin intervenția corzilor ce pregătesc intrarea solistului.

Recitativul acestuia „Plîngea caterinca fanfară lugubru în noapte tîrziu" — ne introduce în lumea de amintiri a comentatorului. Stările sale sufletești ating cote înalte, redate printr-un expresionism dramatic. Din punct de vedere al instrumentației, flașneta este redată prin intermediul suflătorilor în registru din ce în ce mai înalt. Muzica, are o puternică amprentă expresionistă de vals desuet, de fanfară. Surdinele trombonilor și ale trompetelor concură la obținerea unui șoc de emotivitate. Solistul trece de la cîntat la vorbit în tente dramatice, obsedante, atingînd paroxismul, pe ritornelele corzilor în accelerando. Viziunea dramatică va fi susținută în continuare de tremoloul corzilor și o puternică percuție. Este momentul întîlnirii cu atmosfera sumbră a muzeului „fioros" ce a dezmorțit pentru o vreme orașul adormit.

Atmosfera se liniștește treptat, rememorînd atît ca vers cît și sonor, intonațiile începutului. Spre sfîrșit, flașneta rămîne unic personaj ce se pierde în văzduh, cu ecouri întîrziate pe flageoletele coardelor. Ex. 2.

Modalitatea principală prin care compozitorul realizează expresivele și nuanțatele intervenții ale flașnetei rezidă în apelarea la diverse soluții de armonizare într-o gîndită gradare pe plan psihologic.

Continuînd firesc atmosfera *Panoramei* bacoviene, complementară acesteia, *Vara în capitală* poem pe versurile lui Ion Minulescu ne apare ca o necesară incursiune în amintirea Bucureștilor de altădată. Satiră la adresa protipendadei și a autorităților, acest poem debutează cu un „chiot" ce răsună în pustiul străzilor golite de viață, într-o toridă zi de vară, cînd „au plecat bucureștenii toți la băi și cu vara n-au rămas în capitală decît morții și vardiștii".

Acest chiot strident al suflătorilor, în rubato, evocă o întreagă stare de spirit, cumu-

lînd în el tensiuni ce se desfășoară apoi într-o multisonoră panoramare a orchestrei peste care se așterne melodica solistului. Preluînd sugestia de chiot, cu ritm sacadat și accente, cu diverse modalități de tratare, de la recitative la șoaptă, recitare și cîntare, partea vocală capătă sonorități sticloase.

Interesantă în acest poem este tratarea întregului, a interdependenței voce-orchestră, a acestui organism în care cuvîntul și sunetul se îmbină și se susțin reciproc. Mircea Chiriac preluînd sugestia versului unei lumi trecute, cu poezia ei, aduce în prim plan osmoza voce-instrument. Astfel, pe cuvîntul „morții" uzează de ritmul marșului funebru de Chopin în vreme ce pe „vardiștii", în această evocare a evocării, ca omagiu lui Jora, preia intonații ale temei plutonierului din *La piață*.

Deosebit de prezent în poem, caracterul lăutăresc subliniază ironia, satira textului; strigăturile vînzătorilor ambulanți ce înviorau diminețile cotidiene, în dese intervenții, sugerează aerul liber, spațiul din jur, traversînd din vocal în orchestral.

Insinuantă, lascivă, evocarea verii bîntuind pe străzile Bucureștiului aduce — în această lume de chiote, o dorită alternare de atmosferă. Orchestrația uzează de elemente tematice, capete de temă și expresive comentarii.

Agogică bogată, orchestrație strălucitoare, nuanțe sticloase, calme, unduinde sau strigate, șoapte sau insinuări, declamație, totul concură la descrierea unui tablou plin de viață, de personalitate, cu acea alură balcanică atît de convenabilă condeiului lui Mircea Chiriac.

Ultimul poem, *Balada unui greier mic*, corespondent muzical al celebrelor versuri ale lui Topârceanu este și el o sugestivă incursiune într-o lume în care aparența se confundă cu realul, într-o lume ce își ascunde adevărurile în dosul cuvintelor sau al ideilor. Introducerea cu acea nuanță idilică de nevinovăție (inexistentă în prima versiune, cea cu pian, a poemului) este un veritabil motto, o poartă de intrare în lumea pentru care Topârceanu avea o adevărată pasiune.

Greierul prinde glas în solo-ul de flaut și piccolo — cu melodie proprie — ce se armonizează cu atmosfera cîmpenească a întregului.

Reciativul tenorului — povestitor are un pronunțat caracter folcloric stilizat. Este, de altfel, singura piesă a ciclului în care intonațiile populare, fin presărate în textul muzical concură, împreună cu coloritul orchestral (harpă, piatti, celestă, și orchestra de coarde pe toate registrele), la definirea feeriei naturii românești.

Tratarea vocală și instrumentală cunoaște și ea o direcție aparte. Astfel, comentariul solo-ului de fagot nu concurează vocea (nedublată).

Drama greierului, mica sa dramă ce se consumă în decorul descris atît de sugestiv de măiestria de orchestrator a lui Mircea Chiriac, favorizează includerea în poem a unei teme nostalgice, triste. Se ajunge astfel, de la caracterul jucăuș al începutului la tenta gravă a finalului. De altfel, cele două teme reapar pe parcursul acestui poem structural clasic sub forma A B C B A (codetă). Tumultul ultimelor măsuri, codă a întregului ciclu, se stinge pe un gong final. Sensul metaforic este acela că natura nu rămîne impasibilă față de mica dramă a greierului, simbol al oricărei frîngeri de viață, de gînd sau speranță.

Ars Poetica, cele cinci poeme ale lui Mircea Chiriac sintetizează esența gîndului compozitorului și a poeților. Selecția judicios operată de Mircea Chiriac în cadrul larg oferit de totalitatea creației acestor cinci mari voci ale liricii noastre ne prezintă seva personalității ardente a acestora. Mergînd la întîlnirea cu gîndul poeților, compozitorul realizează, datorită propriei sale personalități, acea mult dorită unitate în diversitate, de la acel expresionism din *Panoramă* la satira din *Vara în capitală* la lirismul și gingășia celorlalte poeme ce traversează zone în care sunetul evidențiază arta poetică a fiecărui autor de vers în parte, gravîndu-le efigia în sunetul unor piese concentrate ca expresie.

Carmen STOIANOV

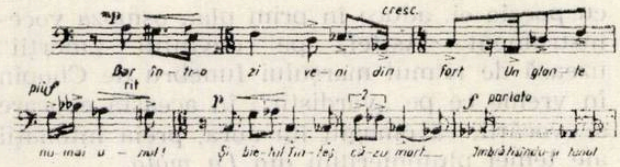
Opera „Peneș Curcanul" de Emil Lerescu

Pentru opera lui Emil Lerescu, *Peneș Curcanul*, cunoașterea unor sensuri inspiratoare ce au determinat lucrarea apare importantă. Partitura poate fi privită drept o relație exemplară literatură-muzică, în care soluția componistică este condiționată de modelul preexistent. Recunoscută în mod deliberat, această primordialitate literară nu reprezintă o limitare în actul creației, ci o serioasă preocupare în alegerea parcursului care va fi urmărit în realizarea lucrării respective. Emil Lerescu, dorindu-și un subiect izvorît din istorie, a căutat un argument inspirator a cărui viață artistică să-i fi demonstrat deja valoarea, impactul în recepția de către oameni fiind evident, cu valabilitate în timp a mesajului. Ocolind adaptările, scenariile sau libretele pornite de la evocarea unui anume moment

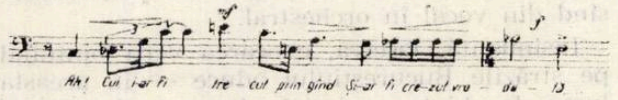
istoric, Emil Lerescu preferă, de această dată, un material literar poetic finit (atitudine pe care o regăsim și în operele ce au urmat lui *Peneș Curcanul*, pornite din dialogul cu Caragiale — *D'ale carnavalului* — sau Sebastian — *Steaua fără nume*). Descoperă un asemenea material în celebrul poem al lui Vasile Alecsandri, poem care din multe puncte de vedere conține în germene elementele unei vieți muzical-scenice. Preluarea întocmai a poemului (căci cele cîteva modificări efectuate de muzician se relevă în conformitate cu întregul demersului poetic, fiind încadrate aceloraşi norme prin adoptarea unor versuri alecsandrine din alte surse) ne apare relativ lesnicioasă. Structura textului este atrăgătoare, are în ea virtuțile unui scenariu posibil. Singura condiție de bază este înțelegerea modalității de translare muzicală către o anumită soluție, desprinsă din multitudinea formulelor existente în cadrul genului operei. Și, tocmai de la acest nivel, predominanța literară ni se pare importantă. Căci, de aici, de la ceea ce oferă scrisul lui Alecsandri, pornește ideea creării unei lucrări muzicale cu un specific aparte cel al baladei vocal simfonice (de fapt în esență preluînd spiritul baladei populare cultivate de arta poetică romantică românească) îmbinate cu dramaturgia caracteristică spectacolului teatral. În această formă, opera *Peneș Curcanul* (subintitulată de autor „Poveste de război") se alcătuiește cu o clară respectare a condițiilor oferite de poet (de la ansamblu la detaliu), condiții ce și-au găsit o fericită viață în lumea sunetelor. Emil Lerescu a vrut un corespondent muzical modern la versul lui Alecsandri și, de aici trebuie considerată perspectiva întregii sale lucrări.

Între intenție și realizare, punctele de referință coincid proiectului, *Peneș Curcanul* devenind astfel o partitură judicios alcătuită, cu un vădit echilibru interior care determină stilul, forma și dimensiunile proporțiilor. Privind aceste trei coordonate, explicarea partiturii urmează, pînă la un punct, traseul creatorului, propunînd totodată o posibilă atitudine față de receptarea ei ca ascultător sau interpret.

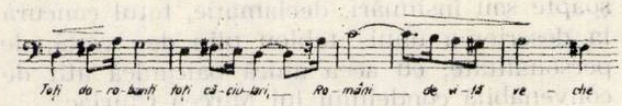
Stilul lucrării oglindește, în amănunt și în ansamblu, personalitatea compozitorului, orizontul preocupărilor sale de abordare diversă a teatrului muzical. În ce sens ? Există cîteva coordonate clare ale atitudinii sale, pe planul melodicii în primul rînd, pe cel al viziunii de alcătuire a discursului vocal-simfonic, în al doilea rînd, pe cel al proporțiilor în al treilea rînd. Melodica este, cu consecvență, cea a liniei cantabile, expresive, cu eficiență în comunicarea imediată a stărilor afective și conflictuale. Putem discerne cîteva straturi ale acestei relații de transmitere a ideilor prin melos, fiecare adaptată desigur dramaturgiei, care rămîne principiul ordonator cel mai important. Recunoaștem în solourile lui Peneș Curcanul cîteva reliefări melodice care sînt construite ținîndu-se seama de timbralitatea vocii (bas cantabil) și de ceea ce compozitorul numește „muzica cuvintelor" (o muzică pe care versul lui Alecsandri pare să o conțină în principiu prin sonoritatea îmbinărilor poetice). Aici profilul scriiturii este cel al tălmăcirii textului prin mijloacele declamației melodice,



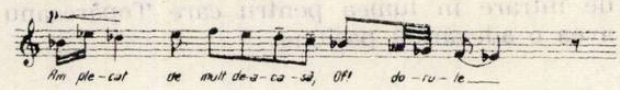
prin cele ale ariosoului cu implicații motivice apropiate stilului de baladă, îmbogățit cu nuanțarea sensibilă a contrastelor de culoare vocală



sau prin cele ale formulelor pregnante, spectaculare, specifice de asemenea cîntului romantic, de operă, fără a se îndepărta de un anume specifici al liricii românești.



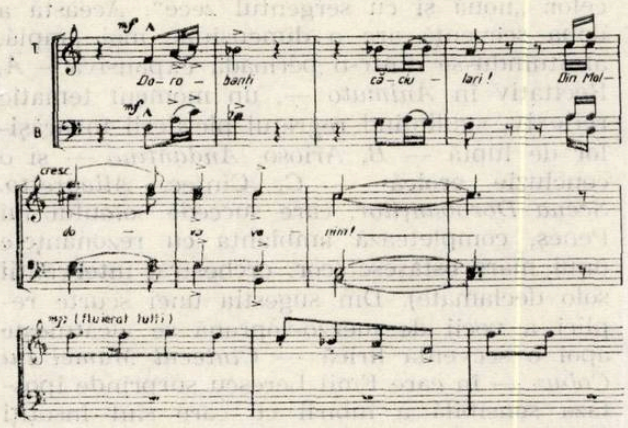
Un alt plan al melodicii este cel direct învecinat eposului muzicii populare. După cum mărturisea însuși compozitorul, nu se urmărește citarea sau prelucrarea folclorului. În unele pagini ale operei, acesta este prezent în esență, intervalic și ritmic, atît pe teritoriul muzicii vocale (reținem astfel Cîntecul Mamei lui Cobuz sau, în exemplul citat, Cîntecul lui Cobuz)



cît și pe cel al muzicii instrumentale (ca replică solistică a prezenței vocale, așa cum apare în primele secvențe ale actului unic). De altfel, o anume preferință în structurile intervalice și în modul de organizare a declamației străbate, în acest sens, fără ostentație, întreaga partitură. Uneori, compozitorul îi rafinează profilul pînă la nivelul de abstractizare al vocalizelor concertante (secvența de duo vocal, dublat instrumental, din „Glasul Patriei").

Un loc aparte îl ocupă în partitură muzica destinată ansamblurilor corale (domeniul preferat și larg experimentat de compozitor), unde varietatea melosului merge de la formu-

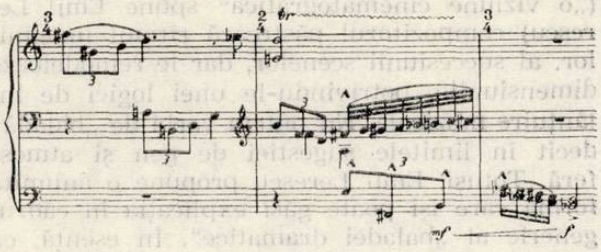
lări ce par să citeze întocmai un anumit gen — în speță cîntecul ostășesc — în *Prolog*



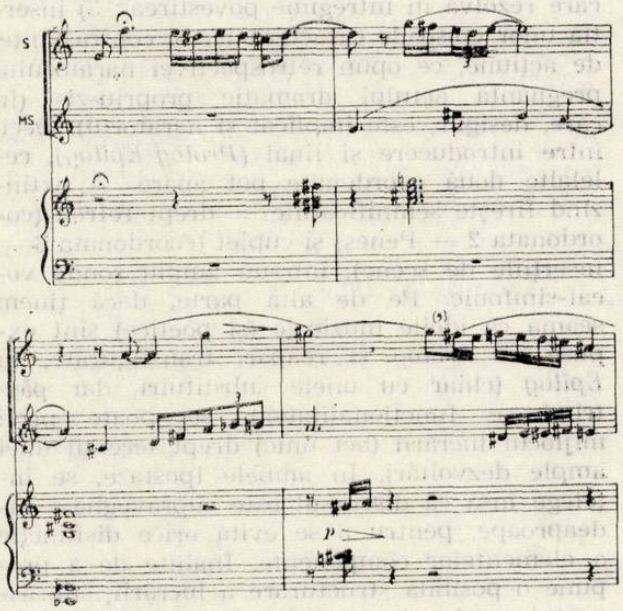
iar alteori se integrează unui complex sonor elaborat, acoperind întreaga gamă cromatică (scenele de luptă, asediul redutei). Tocmai între aceste aspecte diametral opuse, melodica Finalului — Epilog coral — pare să rezume principalele direcții stilistice, în trei secțiuni care, o dată cu dezvoltarea muzicală, simplifică modul de adresare, spre o singură concluzie — eroică — care domină lucrarea. Trecînd în revistă aceste trăsături de stil melodic, să observăm că partitura mai rezervă și alte surprize, în modul de prelucrare a unui *fond motivic* care, dacă nu se reia aproape niciodată întocmai, stă la baza întregului text muzical, sub aparența unor neîncetate varieri de factură. Reținem, de asemenea, și maleabilitatea pastei sonore ce se adaptează, în funcție de situațiile dramatice, celor mai insolite imagini (cum ar fi, în primul rînd, acea pată de culoare orientalizantă ce evocă ambianța taberei lui Osman Pașa).

Dacă vorbind despre melos am remarcat și dimensiunile scriiturii vocale (soli și cor), în ceea ce privește orchestra, Emil Lerescu se arată intens preocupat de elaborarea unui discurs sonor care să cuprindă în totalitate comentariul acțiunii, cu o continuitate a unor soluții (suflători de alamă, grupul coardelor) pe de o parte, și o nuanțare particulară a momentelor prin intervenții personalizate. Există, în acest contrapunct al pînzelor sonore orchestrale și elemente de repetabilitate proprii narațiunii — în special la începuturi de scenă (ca secțiune) sau de secvență solistică, unde sonoritatea orchestrei este marcată de intervenția unei declamații instrumentale — fie coarde grave, fie arpegii de harpă.

Spuneam, în legătură cu unele scene, că Emil Lerescu situează pe primul plan tematica pentru a „spune" cît mai exact care este climatul dramatic. Decurgînd din același climat, lumea armoniilor este cea a unei eterofonii latente, cu inflexiuni modale, cu unele colorări hexatonale, pornind de la ideea servirii primatului melodic. Și tot de aici se lirice, cît mai ales în cele de acțiune intensă. ivește necesitatea scriiturii polifonice, respectarea linearității impunîndu-se atît în scene



Regăsim același mod de redactare a textului muzical în momente de meditație asupra unei idei simbolice, așa cum se conturează, cu claritate, secvența din „Glasul patriei",

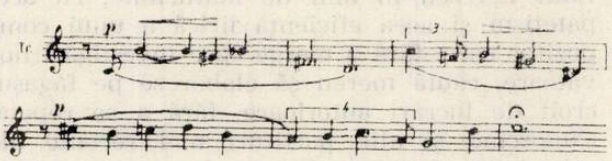


în care compozitorul suprapune melosului transfigurat al „Cîntecului Mamei" (din *Prolog*) o a doua voce, mai înaltă, din vocalizele melodice ale acestor două linii izvorînd apoi un discret comentariu contrapunctic orchestral.

În ceea ce privește *Epilogul*, aici apare limpede intenția compozitorului de a trece de la narațiune la static, de a conferi simbolului o plenitudine pe care numai tratarea polifonică i-o putea favoriza. În mare deci, stilul partiturii are virtuțile muzicii elaborate de Emil Lerescu în anii de maturitate, cu acel patetism și acea eficiență lirică a unui compozitor care, fără a merge spre investigări novatoare, caută mereu să elaboreze pe făgașul croit de lucrări anterioare, fără a se repeta. Cunoscînd și alte partituri mai recente ale sale, știm că *Peneș Curcanul* este un asemenea moment, depășind opera *Ecaterina Teodoroiu* prin măiestrie, condiționînd celelalte creații lirice, care au părăsit domeniul inspirației istorice în favoarea comediei de situații sau a reveriei lirice.

Forma lucrării nu se dezvăluie lesne, în afara înțelegerii structurii de baladă a textului. De la ceea ce a scris Vasile Alecsandri („o viziune cinematografică" spune Emil Lerescu) compozitorul păstrează ritmul imaginilor, al succesiunii scenelor, dar le remodelează dimensiunile, potrivindu-le unei logici de înlănțuire muzicală. Nu putem vorbi de „baladă" decît în limitele sugestiei de gen și atmosferă. Totuși, Emil Lerescu propune o anumită formă care își poate găsi explicația în cadrul generic al „baladei dramatice". În esență, ea ar putea fi caracterizată prin trei coordonate : 1) cadrajul tematic expus în *Prolog* și reluat, transfigurat, în *Epilog ;* 2) elementul de continuitate reprezentat de o extensie a factorului narator — în speță Peneș Curcanul — care rezolvă în întregime povestirea ; 3) inserția unor episoade caracteristice și contrastante, de acțiune, ce opun retrospectivei naratorului pregnanța actului dramatic propriu-zis (în care, desigur, este implicat și naratorul). Deci, între introducere și final *(Prolog-Epilog),* celelalte două coordonate pot apare — extinzînd firește semnificațiile — drept refren (coordonata 2 — Peneș) și cuplet (coordonata 3 — inserțiile de scene), într-un ampiu rondo vocal-simfonic. Pe de altă parte, dacă ținem seama că ideile muzicale (și poetice) sînt expuse în *Prolog* și reapar, transfigurate, în *Epilog* (chiar cu unele substituiri, dar păstrîndu-se funcționalitatea), se poate privi mijlocul lucrării (act unic) drept terenul unei ample dezvoltări. În ambele ipostaze, se înțelege însă că discursul este supravegheat îndeaproape, pentru a se evita orice disfuncție a elementelor componente. Înainte de a propune o posibilă structurare a lucrării, sub aspectul unei scheme orientative a întregului, iată cîteva repere, legate de principalele momente.

Prologul, alcătuit din cinci secvențe, îndeplinește un rol mai complex decît acela de avertizare. Practic, aici cunoaștem toate datele pe care se clădește ulterior acțiunea muzicală. Aceasta încă din primele măsuri ale orchestrei, cînd pe o pînză sonoră a coardelor cu unele punctări ale percuției se aude la alămuri un semnal evocator, de „goarnă", care fixează perspectiva expresivă eroică a operei — amintirea unei „povestiri de război" :



Același semnal îl vom recunoaște în mai multe împrejurări ale acțiunii, în desfășurarea muzicală, pînă în secțiunile finale ale actului unic. Imediat apare apoi dimensiunea narativ-muzicală complementară — Peneș Curcanul, în ipostaza povestitorului, schițînd momentul istoric și personajele care alcătuiesc grupul celor „nouă și cu sergentul zece". Această a doua secvență are o dimensiune mai amplă, alcătuindu-se dintr-o perioadă expansivă — *A,* Recitativ în *Animato* —, un moment tematic reflexiv, subliniind regretul pierderii tovarășilor de luptă — *B,* Arioso, *Andantino* — și o concluzie eroică — *C,* Cîntec, *Allegretto. Scena Dorobanților,* care succede soloului lui Peneș, completează ambianța cu rezonanțele unui marș ostășesc (cor, orchestră, intervenții solo declamate). Din sugestia unei scurte replici a vocii de mezzo-soprană se alcătuiește apoi o secvență lirică — *Cîntecul Mamei lui Cobuz* — în care Emil Lerescu surprinde ipostaza sensibilă a iubirii cu care sînt însoțiți flăcăii care pleacă la luptă (nuanțarea lirică cu reflexe doinite primește și unele tente mai umbrite, provenind din expresia cîntecului de leagăn îmbinat cu bocetul). Încheierea *Prologului* se face pornind de la acest sentiment de iubire-durere, de astă dată receptat de Peneș Curcanul, într-un amplu recitativ melodic care, cu unele modificări, îl vom reîntîlni, drept concluzie, la încheierea povestirii sale, în finalul actului („...Aduceți un ulcior cu apă de sub stîncă / Să sting pojarul meu de dor / Și jalea mea adîncă").

Toată construcția actului unic are acea dublă semnificație semnalată mai înainte. În acest sens, se prezintă cele șase mari momente solistice ale lui Peneș (Moartea lui Cobuz și pînda dușmanului ; Portretul lui Ținteș ; Moartea lui Ținteș ; Moartea lui Vlad și Bran ; Descrierea luptei ; Virtutea militară). În ultimele două secvențe, compozitorul realizează o fuziune povestitor-acțiune, implicîndu-l direct pe Peneș în desfășurarea scenică, deci conferindu-i virtuțile de personaj. Se poate spune în ceea ce privește scenele, autentice „flash"-uri ce dau consistență dramatică operei, că ele au o dublă funcție. Căci, în afara celei de concretizare a unor momente evocate de Peneș Curcanul, acestea reprezintă și tablouri de gen care diversifică, prin culoare, limbajul muzical folosit. Astfel, *Scena I* are un pronunțat caracter popular — Aria lui Cobuz cu solo de flaut—, iar *Scena II* opune un tablou de joc folcloric (cor, orchestră) primei punctări tragice (finalul scenei cu moartea lui Cobuz). *Scena III* are un specific aparte — descrierea psihologică a pîndei între cele două tabere (cor cu un extrem de sugestiv acompaniament orchestral). În continuare, *Scena a IV-a* aduce o altă culoare, desfășurîndu-se în ambianța taberei turcești (dialog Osman Pașa-aghiotantul Arly). Rolul coloristic este îmbinat cu unul expresiv, prin scriitura de „scherzando" a momentului, care apare astfel ca o schiță cu notații umoristice, minimalizînd personajele în comparație cu soldații lui Peneș. La polul opus se situează următoarele trei scene care aduc,

în suită, imagini complementare — Continuarea bătăliei *(Scena V,* corală), momentul Ţinteş *(Scena VI* — Arie cu cvartet vocal) şi dialogul Vlad-Bran *(Scena VII* — moment de culminaţie a redării tensiunii psihologice, în descrierea sentimentului de teamă ce se strecoară în pînda de noapte). În parcursul acţiunii, intervine aici *Scena a VIII-a,* care are un rost simbolic. Este secvenţa intitulată de autor „Glasul Patriei", care se situează într-un moment de aparent calm, gradînd prin acumulări interioare tensiunea confruntării decisive. Momentul culminant — prin aceasta şi cel mai extins în acţiune, cumulînd şi cele mai bogate mijloace de realizare sonoră — este *Scena a IX-a,* descrierea asaltului redutei, în care intervenţiile solistice au şi cel mai pronunţat efect teatral-scenic. Tabloul final — „Virtutea militară" — este de fapt prima repriză a întregului material motivic şi, totodată, finalul propriu-zis al naraţiunii redate de operă (soloul lui Peneş Curcanul, cu reluarea ideilor semnalate anterior în *Prolog).*

Epilogul se detaşează de cele ascultate pînă atunci, pe planul acţiunii. El este însă concluzia firească a baladei vocal-simfonice, prin comentariul final necesar, în care personaje şi episoade dispar dar nu şi semnificaţia lor. Cele trei secţiuni ale sale — *Larghetto tranquillo* (melopee dezvoltată polifonic în valori largi, creînd o clipă de reculegere în faţa sacrificiului), *Moderato poco marcato* (coral contrapunctic, aspecte imitative în canon, cu enunţuri ritmice de marş), *Andantino malinconico* (amplificarea coralului cu o nouă idee muzicală de factură imnică, „Glorie !") — reprezintă simbolic punctele de reper ale *Prologului,* acum pe o treaptă de generalizare expresivă mult sublimată. Iată deci, în linii mari, care ar fi schema formală a operei :

PROLOG

— Introducere cu semnal de goarnă
— Aria lui Peneş Curcanul (*A, Recitativ ; B,* Arioso ; *C,* Cîntec).
— Scena Dorobanţilor (Marş)
— Cîntecul Mamei lui Cobuz (Arie)
— Recitativ final al lui Peneş Curcanul

ACT UNIC

Povestirea lui Peneş	*Scene de inserţie*
	Scena I Aria lui Cobuz
	Scena II Joc cu cor
Solo I Povestirea morţii lui Cobuz (implicare a lui Peneş în scena III)	*Scena III* Pînda (cor, solo)
	Scena IV Tabără turcească (duo vocal)
	Scena V Continuarea bătăliei (cor-ansamblu)
Solo II Portretul lui Ţinteş	
	Scena VI Aria lui, Ţinteş (solo, cvartet vocal)
Solo III Moartea lui Ţinteş	
	Scena VII dialogul santinelelor (duo vocal cu intervenţii corale)
Solo IV Moartea lui Vlad şi Bran	
	Scena VIII Glasul Patriei (duo vocal succedat de fugato orchestr.)
Solo V implicare în Scena IX	*Scena IX* Asaltul redutei (mare ansamblu vocal-simfonic)
Solo VI — Virtutea militară — tabloul final al actului	

EPILOG

→ Larghetto tranquillo
→ Moderato poco marcato
→ Andantino malinconico

Spunem că echilibrul proporțiilor interesează în egală măsură în stilul și forma acestei lucrări. Ca desfășurare în timp, Emil Lerescu are fermitatea de a decide o strictă oglindire a poemului, evitînd în mod hotărît orice extindere a vreunui moment. Din acest punct de vedere, desfășurarea muzicii, pe o durată ce se situează în jurul a 60 de minute, denotă o severă observare a proporțiilor, dincolo de orice tentație a spectaculosului, deci o constantă urmărire a eposului baladic inițial. Privind lista impunătoare a contribuțiilor solistice (trei voci de bas, două voci de bariton, șase voci de tenor, soprană, mezzo-soprană, trei „voci din cor") am fi tentați să credem că autorul exagerează în această concentrare temporală. Dar, în afară de Peneș Curcanul și de o singură revenire a vocii de mezzo-soprană, toate celelalte personaje au prezențe episodice strict delimitate, de fapt situîndu-se în postura de corifei ai corului. Reținem deci un evident echilibru al componentelor — solo bas, cor cu corifei, orchestră — ce aparține cu claritate stilului de muzică și proporțiilor dorite de compozitor. În această opțiune a maximei economii, relația inspiratoare poezie-muzică se impune și, decurgînd din aceasta, luminează expresiv generozitatea mesajului eroic, cheia de boltă a întregii lucrări.

Încheiată în anul 1977, ca semn de emoționant omagiu adus eroilor Independenței, opera lui Emil Lerescu a cunoscut, aproape imediat, un frumos răsunet în rîndurile publicului. După premiera radiofonică (octombrie 1977), a urmat editarea operei de către Electrecord (interpretată de Orchestra de studio a Radioteleviziunii sub conducerea lui Carol Litvin). În decembrie 1981, Opera română din Iași a prezentat în premieră creația lui Emil Lerescu, prilej de a da o nouă rezonanță versurilor lui Vasile Alecsandri în teatrul moldovean care îi poartă numele (regia Dumitru Tăbăcaru, dirijor Victor Dumănescu, în rolul titular Iuliu Șuteu). Gîndul care a condus realizarea acestei opere, ideile pe care, de la poet la muzician, partitura le evidențiază, îndreptățesc reacția favorabilă a publicului, precum și tonul pozitiv al consemnărilor de față. Emil Lerescu propune, fără a căuta ostentativ noul, o viziune optimizantă a genului operei istorice. Proiectul — atît muzical cît și ca mesaj — i-a reușit, ceea ce apare cel mai important în creația unui compozitor care, înainte de a se compara cu confrați de breaslă, privește cu seriozitate și atitudine critică propria sa evoluție, tinzînd mereu spre împlinirea rostului său în epocă. În acest context, *Peneș Curcanul* este un act de încredere în continuitatea ideii generoase a iubirii de țară. De la balada populară închinată eroilor neamului, topită în versul alexandrian, la forma superioară a ei, devenită spectacol liric, linia ascendentă păstrează, întregi, cuceririle pe planul ideilor și se comunică astfel generațiilor ce vin. Actualizarea lui Vasile Alecsandri, după un veac, este caldă și sinceră, emoționantă și autentică, pentru că muzicianul a simțit-o astfel, în darul făcut celor care azi înțeleg jertfele care au clădit Independența.

dr. **Grigore CONSTANTINESCU**

Centenar Emil Monția

Dau — cum nu aș da — tot dreptul să emită opinii competenților, și numai dacă este să creionez cîte ceva, cuvîntul mi-l adresez emoționat, stîngaci, lui Emil Monția omului, vieții dăruită artei sunetului. Încerc un lucru temerar, ușurat totuși de împrejurarea că drumul Arad—Șiria, nu era atît de lung, apoi norocul făcea să întîlnesc o inimă caldă, larg deschisă. În ceea ce m-ar privi, numele Emil Monția dintru început l-aș asocia radio-ului. Candoarea tinereții mult mă minuna că un solitar, acolo pe un șold de deal, putea fi auzit în orice punct al țării. Trebuia, după ce licean îl văzusem pe corso la Arad, să-l și cunosc îndeaproape. Patriarhalul tramvai electric, m-a dus. La sorocul acela, citeam o firmă de avocat : *Dr. Emil Monția.* Dar, acum, măcar acum în timp tîrziu, cît de potrivit ar fi să se bată pe locul firmei, profesională din necesități de existență, placa să ni-l readucă în față. Casa, de arhitectonică sobră, cufundată în bogăția de iederă, cu tîrnaț larg,prejmuită de basmul înflorat al grădinii, lăsa să se vadă enorma ușă a podrumului în care, dacă nu ai coborît încă, presimțeai răcori potrivite aromelor podgoriene...

Ușița gardului de lemn, mă conducea desigur cotropit de emoții, spre biroul de „fișcal" unde lumea aștepta cine știe ce descurcături din hățișul vieții. Cînd mi-a venit rîndul :

— Dumneavoastră ce-ați dori ?

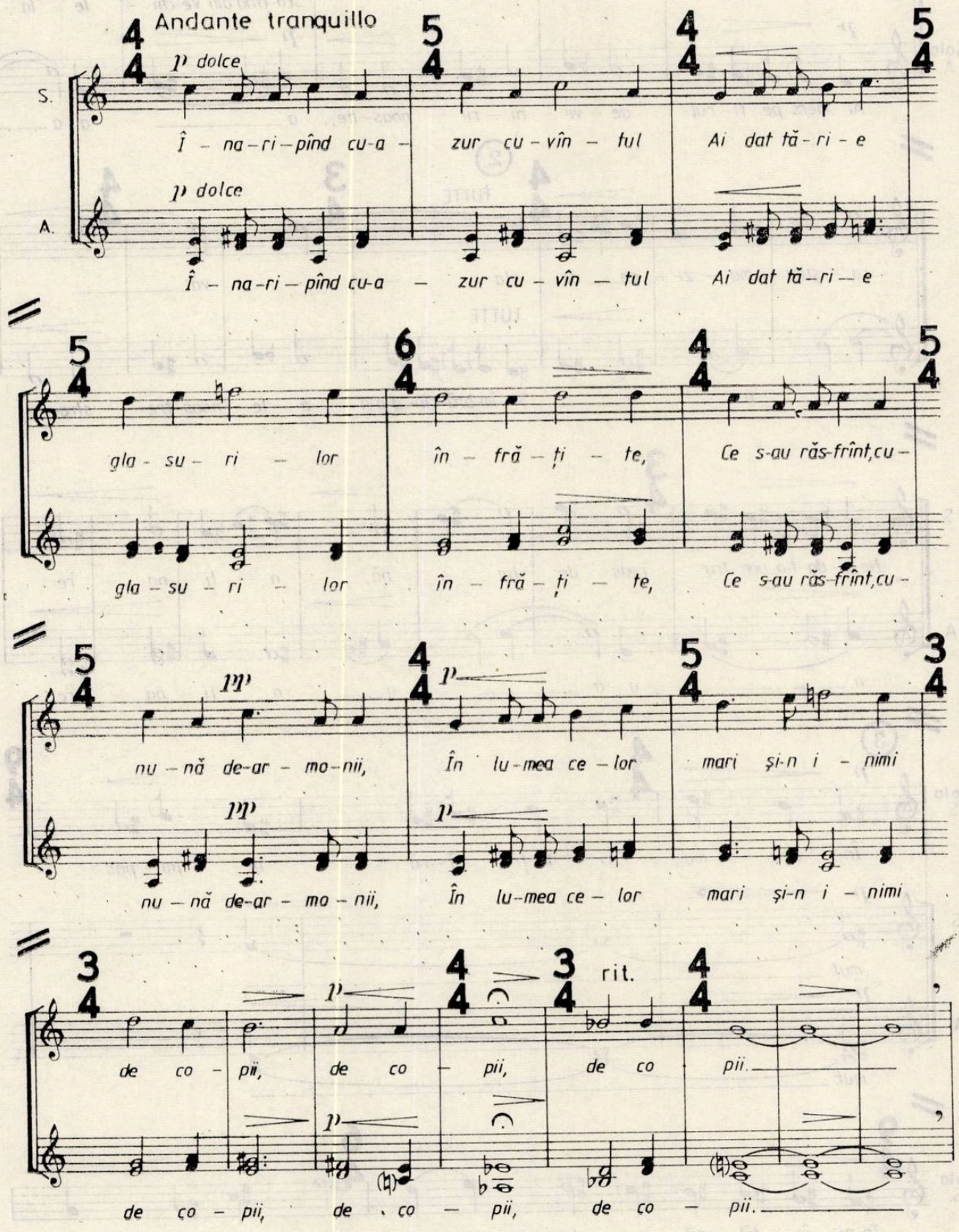
Parcă mi-ar fi ghicit prezența. Poate vreo semnătură a mea prin gazete ?

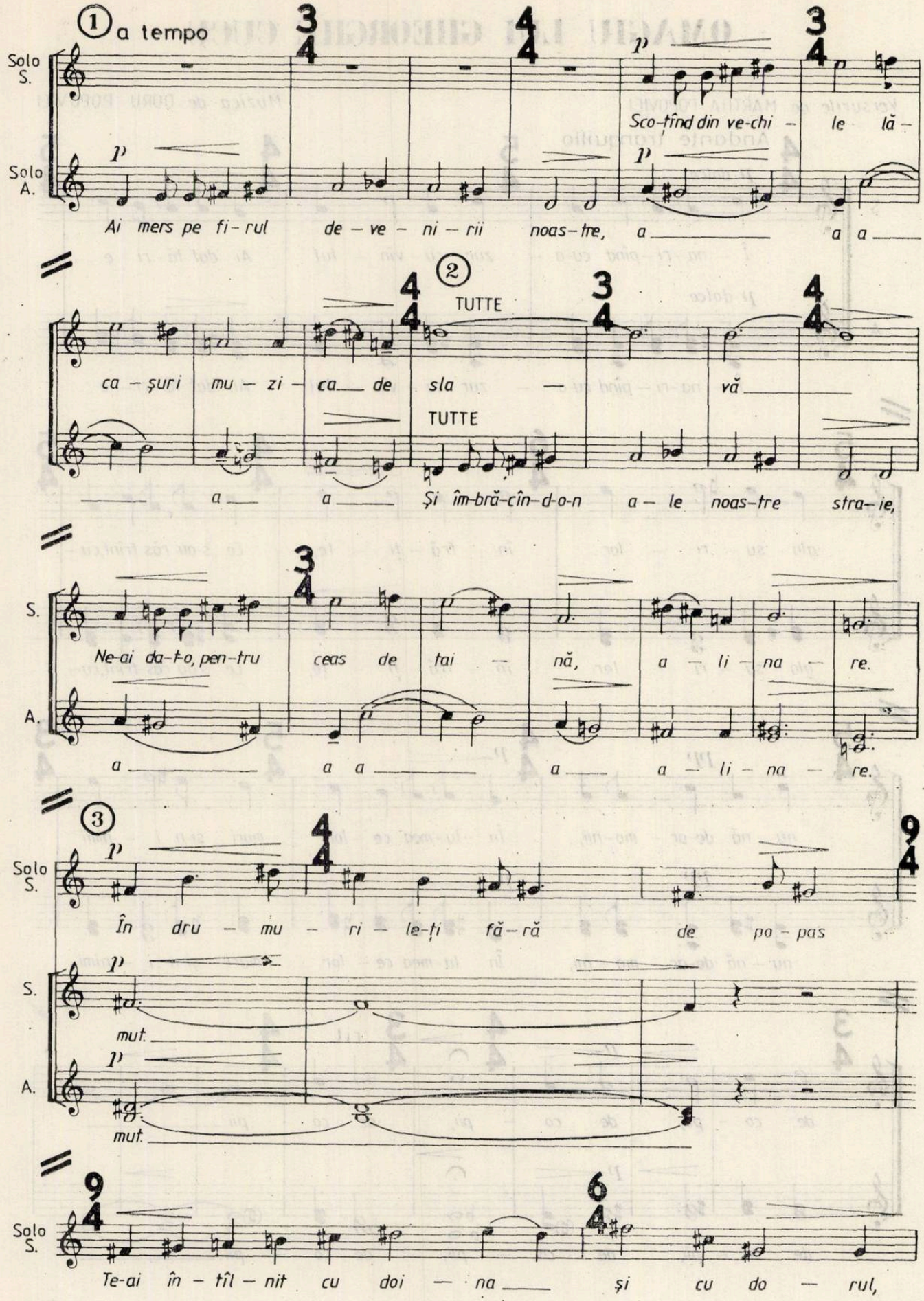
— Știu, tot el răspunse. Veniți cu probleme artistice.

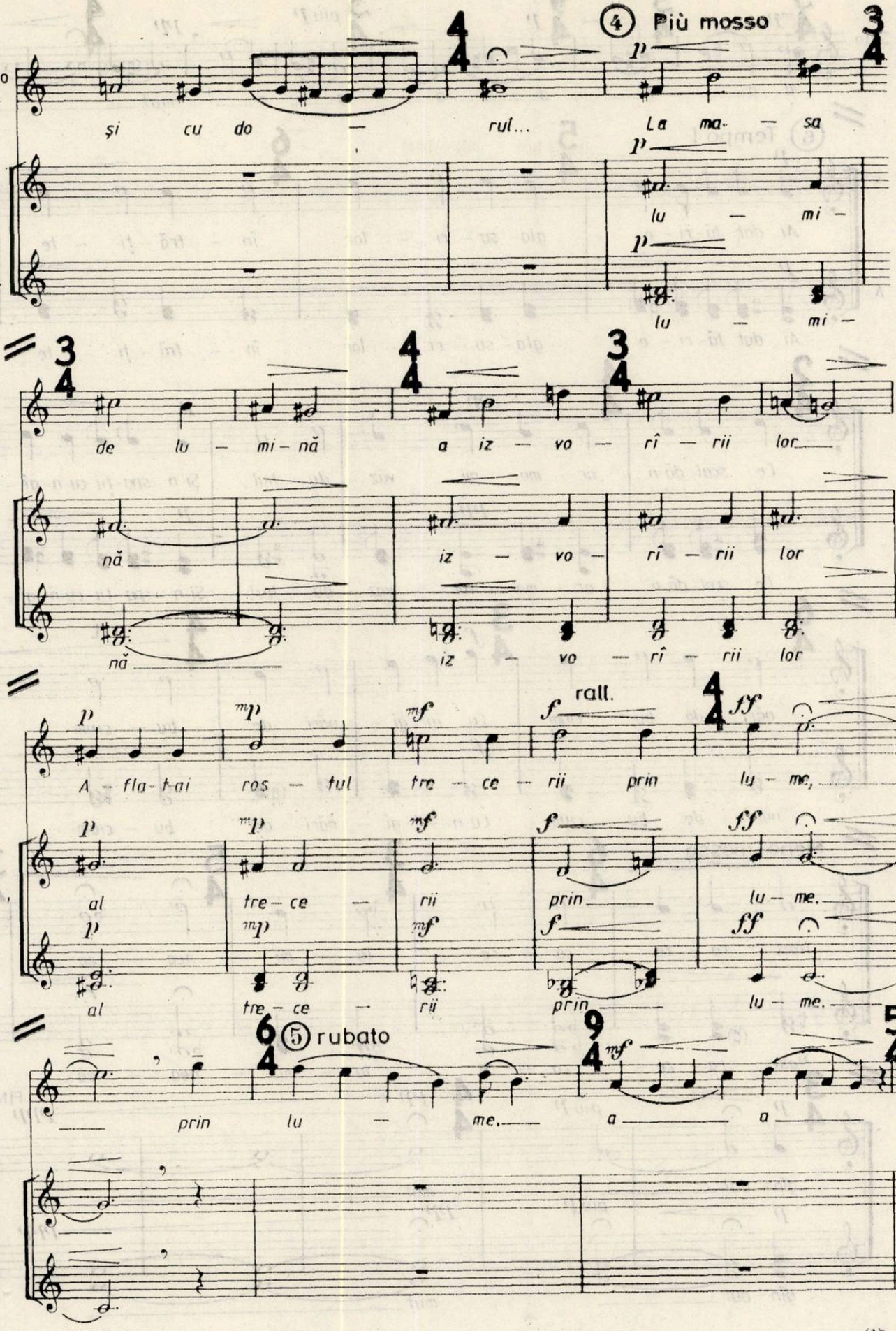
OMAGIU LUI GHEORGHE CUCU

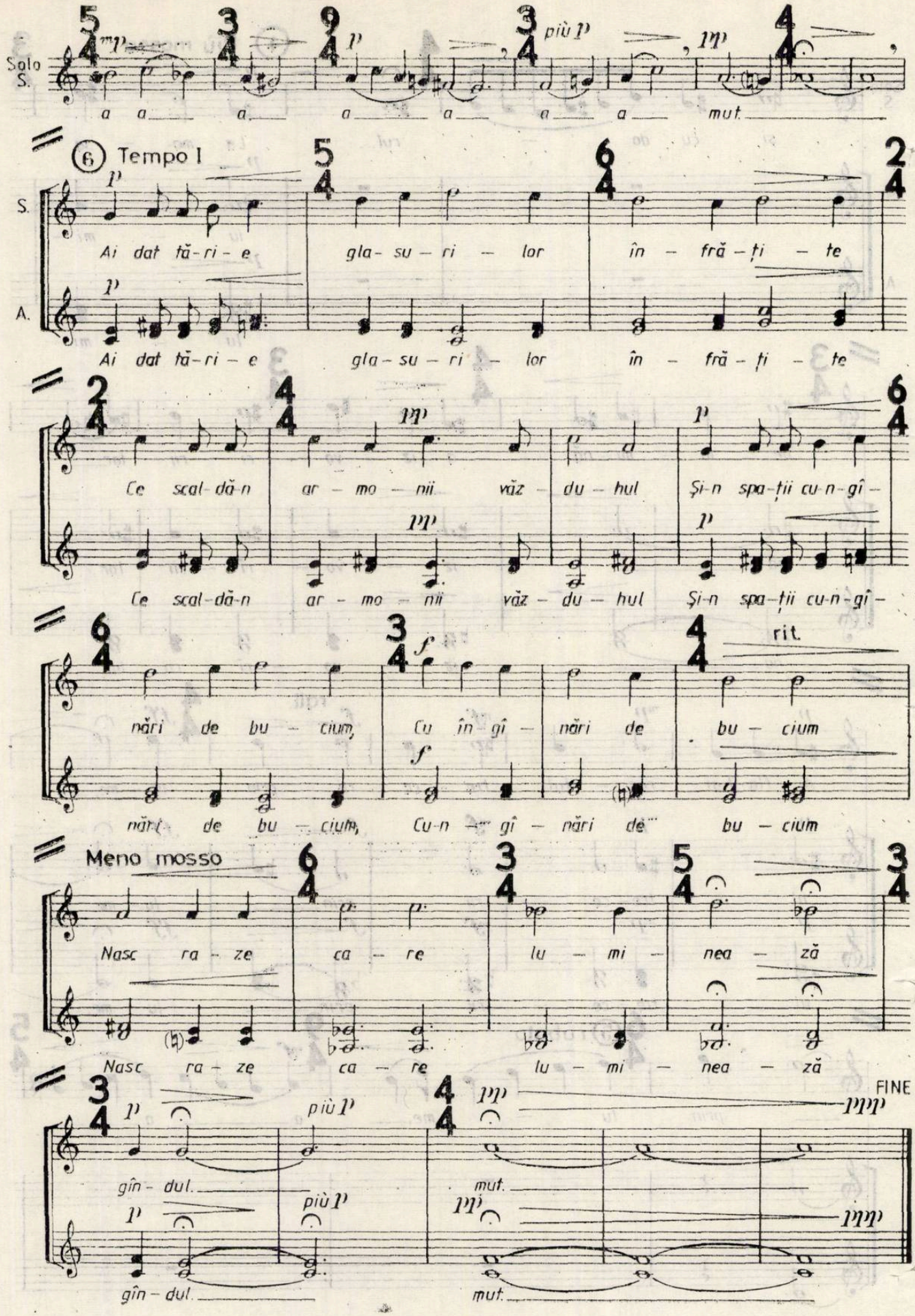
Versurile de MARTHA POPOVICI

Muzica de DORU POPOVICI




① a tempo
Solo S.
Solo A.
Sco-ţînd din ve-chi – le lă –
Ai mers pe fi-rul de – ve – ni – rii noas-tre, a a a
② TUTTE
ca – şuri mu – zi – ca de sla – vă
TUTTE
a a Şi îm-bră-cîn-d-o-n a – le noas-tre stra-ie,
S.
A.
Ne-ai da-t-o, pen-tru ceas de tai – nă, a – li – na – re.
a a a a – li – na – re.
③
Solo S.
În dru – mu – ri – le-ţi fă – ră de po – pas
S.
mut.
A.
mut.
Solo S.
Te-ai în – tîl – nit cu doi – na şi cu do – rul,


④ Più mosso
Solo S.
S.
A.
și cu do — rul... La ma — sa
lu — mi —
lu — mi —
de lu — mi — nă a iz — vo — rî — rii lor
nă
iz — vo — rî — rii lor
iz — vo — rî — rii lor
rall.
A — fla — t-ai ros — tul tre — ce — rii prin lu — me,
al tre — ce — rii prin lu — me.
al tre — ce — rii prin lu — me.
⑤ rubato
prin lu — me.
a a

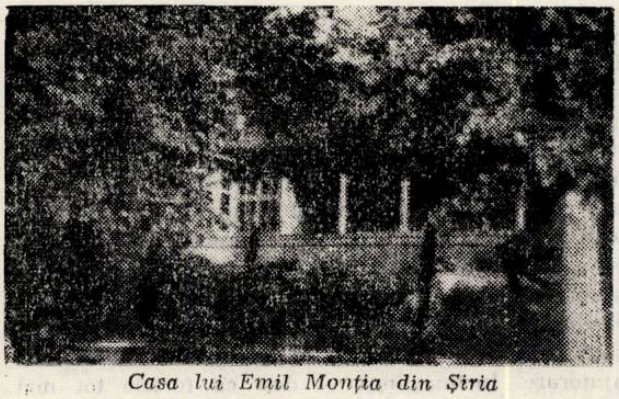

Solo S.
a a a a a a a a mut.
6 Tempo I
S.
Ai dat tă-ri-e gla-su-ri-lor în-fră-ți-te
A.
Ai dat tă-ri-e gla-su-ri-lor în-fră-ți-te
Ce scal-dă-n ar-mo-nii văz-du-hul Și-n spa-ții cu-n-gî-
Ce scal-dă-n ar-mo-nii văz-du-hul Și-n spa-ții cu-n-gî-
năr-i de bu-cium, Cu în gî-năr-i de bu-cium
năr-i de bu-cium, Cu-n-gî-năr-i de bu-cium
Meno mosso
Nasc ra-ze ca-re lu-mi-nea-ză
Nasc ra-ze ca-re lu-mi-nea-ză
gîn-dul. più p mut.
gîn-dul. più p mut.
FINE

— Da, am venit la Șiria, sînt din Arad, numai să vă cunosc. Vă admir foarte mult. Vă aud cîntecele la radio, îngăimai abia auzit.

Urmară unele destăinuiri din meseria de avocat, din truda grea a creației.

Tare bucuros de ispravă. Stătusem față-n față, vorbisem acelui domn înalt, cu părul suriu, tuns scurt, cu mișcări agitate, în voce cu o răgușeală, ținînd (aveam să observ mai tîrziu) de alcătuirea fizică. Față prelungă, mustața nu mare, ochii albaștriverzui, vii, ca ai lui Goga, altmintreli vechi prieteni, ca și cu Slavici, sfîrșit, precum se știe în 1925, din șirian, departe, tocmai în Panciu.

Vremea trecea. Anii se scurgeau după legile firii. Scriam de zor, revista *Hotarul* mă primea, încrucișîndu-ni-se, ce bucurie !, semnăturile. Mai tîrziu, la primul volum, poezia *Fată ca o trestioară* cît de atent mi-a muzicalizat-o ! Partitura tipărită la Jean Feder, o cînta la radio Alexandru Grozuță, ortac altfel în casa meșterului, lîngă clondire. Mă înfiinţam destul de des, acolo. Singur, alte dăți cu nepotul său, bunul prieten Mircea Țiucra, tînăr inginer cu moștenite înclinații la ciupirea lăutei. Împreună cu gazda ne preumblam pe aleile viței, mai ales către „suretiul" așteptat. Ne-a însoțit o dată, îmi amintesc, tot pe sub baldachinul viței, tata lui Mircea, cîndva protopop de înțelepciuni și vrednicii neuitate, în satul nostru, Semlac.



Casa lui Emil Monția din Șiria

Fată ca o trestioară mă îndrituia, oarecum, să mă situez pe linia celebrei romanțe *La fîntîna cu găleată*. Cum nu m-aș fi simțit mîndru, văzîndu-mi poezia pusă pe note ca poeziile atîtor autori, începînd cu Eminescu ?!

Tot mai dese întîlniri cu Emil Monția, în Arad, minat de profesiune la tribunal. Într-un rînd mi-a făcut vizita. Biroul unde lucram, odios, întunecat, se transforma, căpătînd voioșie, luminâ. O ședătoare literară la Palatul cultural, se prelungea, invitați de meșter, la Șiria. Se dezvelea bustul lui Ion Slavici. Prilej de sărbătoare, evident. Ceata noastră, a poeților, după solemnitatea cu discursuri, s-a văzut împrejmuind o lungă masă. Amfitrionul destăinuindu-și prițeperea întru ale ospeției. Sensibilitatea liricelor prezente, a înregistrat viu o asemenea zi.

Alt an, peste alții, mulți. Enescu concerta la Arad, pentru a doua oară. Nu mi-e de loc îndepărtat anul 1943, cînd pauza acelei seri de neuitat, mă favoriza, împreună cu atîția, să fiu aproape de înaltul mosafir, cerîndu-i bineînțeles autograf pe program. O, ce repede mi l-a acordat ! Dar, mai înaintea acelui act, auzisem dialogul :

— Ce mai faci domnule Monția ? Ce mai lucrezi ? întreba Enescu.

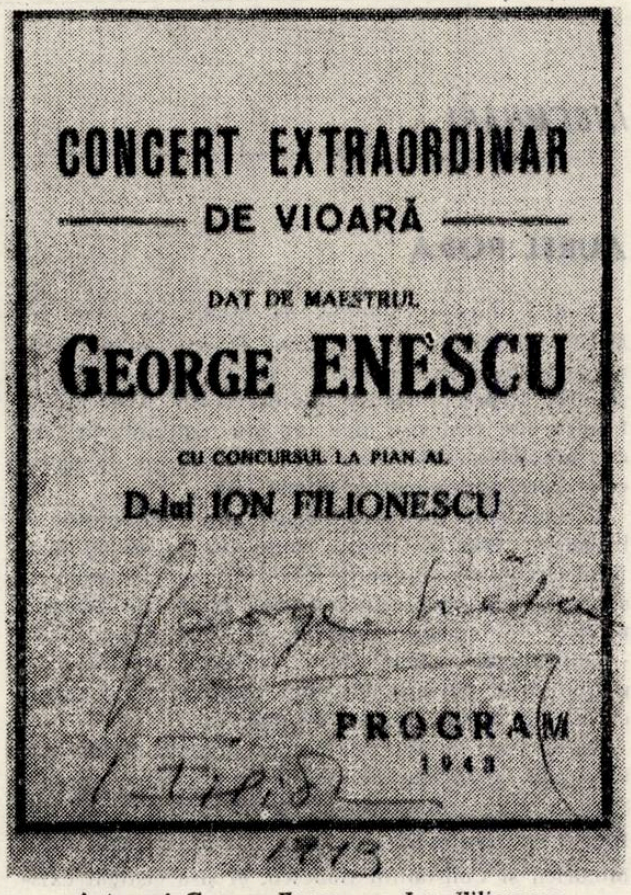
— Maestre, ia, niște fleacuri. Mă ocup cu folclorul din satul meu.

Se învedera modestia obișnuită.

— Folclorul, dumneata știi prea bine, nu e un fleac. Spor la lucru !

Și fiindcă sîntem în materie de centenarat, anul trecut *Enescu*, anul acesta *Emil Monția*, se ivește prilejul de a se fi dat la o parte vălul de pe o veșnică nedumerire. Lămurirea o dă un, dacă nu de loc, prea puțin cunoscut document. O scrisoare a lui Enescu către Emil Monția.

Iată, am în față fila din Calendarul „Scînteia" pe 1978, filă semnalizată de revista „Săptămîna" (7 august 1981) în cadrul serialului *Enesciana*, la centenar. Pagina aceasta de calendar datată, vineri 18 august, zi de naștere, deasupra reprodusă statuia din Galați, cuprinde pe verso, sub titlul *Enescu violist, violoncelist și organist*, mulțime de elemente biografice. Textul coloanei a doua lămurește enigma frămîntînd lumea muzicală și publicul : de ce genialul compozitor, autor de lieduri, s-a arătat mai generos în



Autograf George Enescu — Ion Filionescu
Emil Monția prezent în sală

a-l muzicaliza pe Clément Marot, cu înclinare mai puțin vădită spre Luceafărul poeziei românești ?! Destăinuirea, cu hotărît aspect de inedit, constituie cuprinsul scrisorii trimisă de Enescu lui Emil Monția

„imediat după primul război mondial", cum indică modestul monitor de birou sau de perete. Epistola este un vădit semn al prețuirii lui Enescu arătat, colegial, șirianului nostru. Transcriem acest cred răspuns lui Monția, deși sînt destule dovezi și înfăptuiri, cît de apropiat de inimă îi era lui Enescu, congenialul poet.

„Să nu crezi că n-am încercat și nu mă gîndesc încă să încerc să compun pe versuri de Mihai Eminescu. Dar toate încercările mele nu m-au mulțumit și nu mă mulțumesc. Poezia lui Eminescu este ea însăși o muzică, de o frumusețe și profunzime inconfundabilă. Nu poți, nu ai dreptul să vii spre poezia lui Eminescu cu o muzică ale cărei aripi să nu poată zbura prin spațiul culmilor unde trăiește această poezie. Și ca să faci o asemenea muzică neputincioasă, la ce bun? Este nevoie de o muzică divină, iar ca să realizezi o asemenea muzică este necesar să trăiești și tu, realizatorul ei, pe același plan, uneori pînă la limita tragică, ideile pe care, primindu-le din universul poetic, vrei să le comunici prin muzică. Nu oricum se poate compune muzică pe versuri de Eminescu!"

Emil Monția în 1957 sărbătorit. Împlinise 75 de ani. La Arad, invitații bucureșteni (aveam bucuria să mă număr printre ei) adăugau cununei, creanga lor de mirt.

La festivitățile octogenaratului, am regretat să nu pot participa.

★

Centenarul lui Emil Monția — născut la 6 ianuarie 1882 —, prin mătăsoase teancuri de scrrisori, prin afectuoase dedicații pe partituri tipărite, ori manuscrise, libretul operei *Fata de la Cozia*, prin atitea alte daruri, acest centenar îl onorează, mult îl onorează pe evocator.

★

Evocatorul își închină întreg sufletul marelui darnic. Perpetuează, pe cît poate un sincer admirator, memoria sa. Acum, această comoară arhivistică se găsește la instituțiile aferente sacrului scop: Academia Republicii Socialiste România și Muzeul-memorial din Șiria.

Petre PASCU

ÎNSEMNĂRI

AUREL POPA

Cîndva, într-o călătorie de studii pe care am făcut-o împreună în Extremul Orient, Aurel Popa mi-a vorbit, dezbrăcîndu-și sufletul în fața unui prieten, despre proiectele sale de creație. Avea multe, fiindcă deși realizase mult, nu era mulțumit cu ceea ce înfăptuise, odată ce făcea parte din categoria celor care aspiră mereu la mai bun.

Îi cunoșteam *Simfonia I-a*, pe care o prezentase el însuși, în 1955 la Oradea, unde era pe atunci dirijorul Orchestrei simfonice locale. O simfonie plină de sugestii, care vădea un muzician pe cît de generos, pe atît de temeinic pregătit. Se întrezăreau în ea — dincolo de temele scurte, izbitoare prin sens — posibilitățile viitoare ale unui compozitor pe seama căruia nu există greutăți de neînvins.

Aurel Popa a avut de învins greutăți numeroase în cursul vieții sale consacrate în întregime muzicii. Spre a putea studia la Conservatorul „Astra" din Brașov, cu profesori eminenți ca Paul Richter, Emil Moldrich și Constantin Bobescu, el și-a cîștigat existența între 1932—1937 ca muzicant de local, trompetist de foarte bună calitate, ca să-și continue îndeletnicirile nocturne cu același instrument și la București, unde a absolvit Conservatorul sub îndrumarea lui Mihail Jora, Mihail Andricu, Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea și Tiberiu Alexandru, devenind dirijor cu ajutorul lui George Georgescu și Constantin Silvestri.

O pregătire îndelungată și temeinică, așadar, care a făcut din el un muzician complex, compozitor, artist instrumentist, muzicolog, dirijor și profesor, aspecte ilustrate cu deopotrivă profesionalitate de-a lungul întregii vieți. Cu cîteva săptămîni înainte de sfîrșit, el mai ajuta pe un tînăr confrate să-și orchestreze o lucrare de început, cu pricepe și fantezie, simțind necurmat nevoia de activitate, de dăruire, de ajutorare. Înclina încă — deși cu forțele tot mai sleite — să simplifice existența la munca din care își făurise o religie.

Ca în cazul multor creatori, Aurel Popa nu și-a înfăptuit toate visurile și proiectele. A lăsat cu toate acestea cîteva lucrări reprezentative pentru muzica românească din a doua jumătate a secolului: *Patru miniaturi pentru orchestră*, un *Concert pentru trompetă și orchestră*, un *Concert pentru clarinet și orchestră*, un *Concertino pentru orchestră*, piese de muzică de cameră pentru instrumente de suflat cu orchestră sau cu pian, un *Cvintet pentru instrumente de suflat*, muzică pentru fanfară și muzică corală — între care un cîntec pentru cor pe voci egale de o insinuantă melodicitate, *Cimpoiașul fermecat*.

Instrumentist cu o serioasă pregătire teoretică, Aurel Popa a scris și lucrări didactice valoroase, ca bunăoară *Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat* și *De la muzica de jazz la muzica simfonică*, un ghid practic de cea mai stringentă actualitate. Și nu s-a mulțumit cu atît, ci a mai și orchestrat com-

poziții de George Enescu, Ștan Golestan, Ion Dumitrescu și autori clasici.

O activitate de creație bogată și diversă, căreia i-a adăugat experiența sa ca profesor de trompetă, dirijor, șef al serviciului de creație din CSCA, redactor șef și, mai tîrziu, director al Editurii muzicale. A încercat și izbutit să fie util muzicienilor români, să promoveze muzica și muzicologia noastră, dînd dovada unei uimitoare colegialități veșnic prezente.

Dacă puțini dintre noi împlinesc ceea ce făgăduiesc, Aurel Popa a făcut mai mult decît alții, ținînd pas cu evoluția muzicii la noi. Deși a dispărut cu conștiința că ar mai fi avut de realizat cîteva proiecte de creație, noi păstrăm amintirea unui muzician complex, a unui om integru, obiectiv cu el însuși, dar de o largă generozitate cu toți cei ce slujim muzica românească.

MAXIM VASILIU

S-a stins din viață un bun prieten, un suflet mare, un mare cîntăreț. Puțini mai sînt cei ce l-au cunoscut pe Maxim Vasiliu, și poate și mai puțini cei ce au avut norocul să-i audă vocea lui generoasă, care i-ar fi putut aduce o strălucită carieră internațională.

După terminarea Conservatorului este chemat la Opera Română, cu speranța că Opera va avea, în fine, un veritabil tenor wagnerian. Dar curînd, Maxim Vasiliu renunță la cariera solistică, spre a se dedica celei de profesor de muzică, de educator și modelator de suflete. A fost, totuși, mulți ani solist al Corului „Carmen" și apoi alți mulți ani solist al Corului Filarmonicii bucureștene. Îl văd și îl aud și acum în *Simfonia a IX-a* de Beethoven, precum și în multe alte roluri, în care se achita în chip admirabil.

Mult timp a fost profesor la Liceul „Mihai Viteazul", de unde a dat muzicii românești oameni de valoare : Anton Dogaru, Santuzza Dinescu, Adriana Iacob, Alina Mușat, Titel Georgescu, Răzvan Cernat și poate că mai sînt și alții pe care nu-i știu eu.

Colaborarea noastră a fost dintre cele mai frumoase și dublată de o sinceră prietenie. Acum, la plecarea de lîngă noi, îi aduc lui Maxim Vasiliu un pios omagiu postum, iar soției sale bune gînduri ale unei vechi prietenii.

Și iată acum și o frumoasă coincidență. Urmașa lui Maxim Vasiliu la catedra de muzică a Liceului „Mihai Viteazul" a fost Valeria Nica-Chiriță, profesoară vrednică, cu realizări din cele mai frumoase. Ea a fost creatoare a acelui faimos cor al liceului, cunoscut pînă dincolo de hotarele țării.

Zilele trecute am fost invitat la Casa de cultură „Mihai Eminescu" spre a asista la un concert coral. Care a fost marea mea surpriză ? Foștii elevi ai liceului, acum studenți pe la diferite facultăți, s-au constituit într-un cor, căruia i-au dat numele de „Luceafărul" și sub conducerea fostei lor profesoare au cîntat plini de entuziasm și de dragoste pentru muzică. O sală plină de tineret i-a aplaudat cum se cuvine. Am fost și eu emoționat de această nouă înfăptuire și m-am gîndit la acei valoroși profesori de la „Mihai Viteazul", care au știut să insufle copiilor chemarea la sînul muzicii.

George SBÂRCEA

Primele afirmări ale muzicii lui Joseph și Michael Haydn în România

Viorel COSMA

Muzica fraților Haydn a răsunat în Țările Române — Valahia, Moldova și Transilvania — încă din timpul vieții lor, formațiile noastre vocale, camerale și orchestrale putînd executa în bune condiții artistice atît simfoniile și cvartetele, cît, mai ales, Missele și oratoriile *Creațiunea* și *Antotimpurile*. Deși în stadiul incipient al cercetărilor, documentele păstrate pe teritoriul României nu ne atestă cu precizie dimensiunea integrală a receptării creației lui Michael și Joseph Haydn, totuși constatarea fără echivoc a unei tradiții haydniene puternice în secolul XIX, confirmă pătrunderea masivă a muzicii „părintelui simfoniei clasice" pe meleagurile noastre.

În casa cărturarului ardelean Hagi Constantin Popp din Sibiu, a răsunat atît de mult muzica lui Joseph Haydn, încît la moartea profesorului de pian al familiei, Philipp Caudella (1771—1826), acesta a solicitat executarea unei simfonii a maestrului austriac. Louise Fleischhakel von Hachenau, fiica unui diplomat vienez acreditat la București, confirmă în jurnalul intim (23 septembrie 1826), îndeplinirea dorinței maestrului sibian.[1]) În concertul de debut al Orchestrei simfonice din București (22 aprilie 1866), programul a cuprins un *Adagio pentru instrumente cu coarde* (?) de Joseph Haydn, în timp ce *Simfonia nr. 95* a răsunat la 19 martie 1889, cu ocazia inaugurării sălii

---

[1]. „Azi a fost înmormîntat maestrul de clavir Caudella care mai multă vreme a predat și la familia Popp. Înainte de a muri — cînd deja i-a fost tare rău — la dorința lui expresă, Rengelroth și cunoscuții săi au trebuit să cînte sub fereastra lui, o simfonie de Haydn".
Emil Sigerus. *Vom alten Hermannstadt.* Sibiu, J. Drotleff, 1923, II, p. 70 ; apud. Francisc László. *Viața lui Philipp Caudella.* În : *Studii de muzicologie,* București, nr. 16, 1981, p. 191.

Ateneului Român din București. Și la jubileul unui sfert de veac al *Societății Filarmonica Română* (29 martie 1892), Haydn a figurat pe afiș cu *Simfonia nr. 101 „Ceasornicul"*. Poate că nu ar fi lipsit de interes — spre a sublinia prețuirea de care se bucura muzica maestrului din Rohrau în fața melomanilor bucureșteni — să amintim că debutul de dirijor al tînărului George Enescu în aceeași monumentală sală a Ateneului Român în calitate de compozitor (*Poema română*, op. 1), s-a transformat în cele două concerte repetate (8 și 15 martie 1898) într-un triumf, ce l-a obligat să preia bagheta pentru a interpreta populara *Simfonie nr. 85 în si bemol major* de Joseph Haydn.[2]) Dar, să urmărim căile de pătrundere în sec. XVIII a creației celor doi frați muzicieni.

Legăturile cultural-artistice dintre Austria și Țările Române în veacul iluminismului confereau schimburilor muzicale dintre cele două popoare nu numai permanență, ci și substanțialitate. Artiști de prestigiu european, ca Michael Haydn și Karl Ditters von Dittersdorf, la care s-au adăugat muzicieni pasionați (Philipp Caudella, György Ruzitska) și „diletanți" cu studii serioase (Josephine Palm, Elena Teyber-Asachi, ambele pianiste făcînd parte din cercul lui W. A. Mozart) au activat în Transilvania și Moldova. Cronicarul-muzician austriac Franz Sulzer, autorul cunoscutei lucrări publicate la Viena între 1781—82 (*Geschichte des transalpinischen Daciens...*) a colaborat cu formația curții din București a domnitorului Alexandru Ipsilanti (1780), interpretînd — așa cum singur mărturisește — muzică de Haydn. Dincolo de acești muzicieni, episcopii Adam Patachich din Oradea și Joseph Battyani din Alba Iulia, guvernatorul Transilvaniei Samuel Brukenthal din Sibiu, aristocrații Joseph și György Bethlen din Alba Iulia, Farkas Wesselény din Gluj, Valentin Frank von Frankenstein din Sibiu, întrețineau relații strînse cu cercurile artistice din Viena, dispuneau de formații instrumentale și de interpreți — în majoritate — austrieci, promovau, la loc de frunte, lucrările compozitorilor austrieci, cehi, boemi și locali (transilvăneni). Formații de amatori, din care nu lipsea creația lui Joseph Haydn, au existat în cercurile cărturarilor și negustorilor (de pildă, se semnalează la sfîrșitul sec. XVIII existența unei capele la Hotelul *Împăratul romanilor* din Sibiu),[3] precum și în centre mărunte, ca Beiuș (Adam Patachich), Hodod (Farkas Wesselény), Cisnădie, Sighișoara, Orăștie, Mediaș, Biertam, Pelișor (unde se aflau formații școlare, dovadă partiturile și stimele de cor haydniene, copiate în pragul veacului XIX).

Viena a însemnat pentru toate aceste ansambluri instrumentale și vocale, principalul centru de procurare a notelor muzicale și instrumentelor. În 1787, Samuel von Brukenthal a achiziționat un prețios set de instrumente pe care le-a pus la dispoziția celebrului *Collegium musicum* din Sibiu. Tot prin grija și relațiile guvernatorului Transilvaniei cu capitala imperiului habsburgic, s-au copiat stimele oratoriilor *Creațiunea* și *Anotimpurile*. După cum ne atestă unele manuscrise (existente la Arhivele Statului din Sibiu), oratoriul *Creațiunea* fusese copiat în 1801 la Sibiu, înaintea tipăririi partiturii ! Negustorul Hagi Constantin Popp aducea piane, ocarine și coarde pentru viori de la Viena, pe care le transmitea apoi la Brașov, Craiova și București. Metode și partituri vieneze se procurau — la cererea boierilor români din Valahia — la același Hagi Constantin Popp. În acest context, nu trebuie să surprindă prezența muzicii de pian și a cvartetelor lui Joseph Haydn pe meleagurile românești în timpul vieții marelui compozitor. Ceva mai mult : încă din 1809, Philipp Caudella a făcut parte din *Tonkünstler Societät* din Viena (viitorul *Haydn Witwen-und Waisen-Versorggungs-Verein der Tonkünstler*)[4], fapt care explică căile directe de apropiere a muzicii austriece cu Principatele Române. Ce lucrări ale fraților Haydn au răsunat între 1757—1810 în toate aceste cercuri artistice ? Ce ecou a avut această muzică în sînul creatorilor și publicului local ?

Deși a activat în țara noastră la curtea din Oradea Mare, totuși cele mai nesigure date privesc tocmai pe Michael Haydn. Arhiva orchestrei curții episcopale a lui Adam Patachich nu mai există, la fel ca multe din colecțiile de documente din Transilvania. De aceea este încă incertă, localizarea la *„Temesvar"* (Timișoara) a acelei *Missa in honorem B-mae Trinitatis* compusă în 1754, deoarece nu dispunem de nici o dovadă că tînărul M. Haydn ar fi activat în orașul de pe rîul Bega. Cu toate că din 1730, sub auspiciile episcopiei din Timișoara, funcționa un cor și o mică orchestră, totuși pare greu de crezut, ca un dirijor și organist în vîrstă de numai 17 ani să fie adus tocmai din Austria pentru acest post.[5]) Multă vreme a fost controversată și data sosirii lui Michael Haydn la Oradea Mare (Magnum Varadinum) : 1757 sau 1760 ? Cercetările recente au relevat faptul că angajarea muzicianului s-a produs în 1757 de către episcopul Paulus Forgach de Gymes și de urmașul său Georgius Kesserii, vicarul general al episcopiei (1757—1759), noul prelat al Oradiei Mari, Adam Patachich de Zajezda, aflîndu-l pe Michael Haydn la reședința sa transilvăneană cu ocazia festivităților de instalare din primăvara anului 1760.

De numele muzicianului austriac în perioada petrecută pe pămîntul nostru (1757—1762) se leagă *Simfoniile în Mi bemol major* și *Do major, Concertul pentru vioară și orchestră în Si bemol major, Concertul pentru orgă (clavecin) și orchestră în Do ma-*

[2] Dr. I. Weinberg. *Haydn*. București, Ed. muzicală, 1964, p. 301—304 ; Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din București (1868—1968)*. București Ed. Filarmonicii, 1968. A se vedea și G. Breazul. *Haydn și mesajul creației sale*. In : *Muzica*, București, X, nr. 1, 1960, p. 30—32 ; Zeno Vancea. *Der Einfluss Haydns auf die rumänischen Komponisten des XIX. Jhdts*. In : *Bericht über de internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns*. Budapest, Akadémiai Kiado, 1961.

[3] Emil Sigerus, op. cit., p. 191.

[4] Francisc László, op. cit., p. 132.

[5] „La capela din Timișoara, care susține din 1754 concerte în Dom, a fost angajat pentru scurt timp Michael Haydn" — susține Octavian Lazăr Cosma (*Hronicul muzicii românești*. București, Ed. muzicală, 1973, p. 404), preluînd informații de la muzicologul timișorean Füredi Laszló.

jor, *Partitele pentru orchestră în FA major și în Mi bemol major, imnul Iste confesor, Te Deum, Missa Sti. Cyrilli et Methodi, Missa dolorum B.M.V.*, 4 imnuri *Salve regina* (la Beiuș) și 2 imnuri *Solve regina* (la Oradea), 1 *Vesper* etc.

Nu ne propunem să analizăm aceste partituri, dar, socotim necesare cîteva precizări legate de etapa creatoare de debut a lui Michael Haydn și de unele influențe locale asupra stilului său. După cum se știe, Oradea Mare fusese cucerită și distrusă de turci înainte de venirea muzicianului. Urmele prezenței turcești erau vizibile nu numai în starea jalnică a orașului, ci și în unele forme de *„musica turcheska"*, care dăinuiau la mijlocul veacului XVIII și începutul sec. XIX. Printre manuscrisele muzicale de la Arhivele Statului din Sibiu (provenite fie de la Muzeul Brukenthal, fie din micile centre din sudul Transilvaniei), se păstrează partiturile unor *Parthia turcica* (muzică de suflători și percuție). Desigur că pentru Michael Haydn folosirea acelui *tamburo turchese* din *Simfonia în D-dur „Zayre"* și în alte piese orchestrale nu poate fi străină de cunoașterea directă a acestor instrumente și acestui stil întîlnit pe meleagurile noastre. De asemenea, *Partita în Mi bemol major* (22.XII.1762), scrisă la Pressburg (Bratislava), unde compozitorul își însoțea episcopul de Oradea Mare în călătoriile sale, apelează la *corni da caccia*. Sînt fără îndoială, instrumente pe care Michael Haydn le-a cunoscut cu ocazia vînătorilor de la Beiuș. Și poate că *„formulele de verbunkos"* împrumutate de la lăutarii din Transilvania (Benkö András) să fie încă o mărturie a contactului direct a respectivului muzician austriac cu creația populară locală. A transmis oare dirijorul curții din Magnum Varadinum ceva din comoara populară transilvăneană fratelui său, Joseph Haydn ?

Chiar dacă pînă astăzi nu s-au întreprins investigații sistematice de muzicologii români asupra surselor populare ale creației marelui Haydn, totuși nu lipsesc glasuri care să ateste unele apeluri la intonațiile cîntecului popular românesc. Într-o scrisoare din 30 august 1969, compozitorul și esteticianul Dimitrie Cuclin (1885—1978) îi scria colegului său mai tînăr Doru Popovici, următoarele : „De la o vreme, nu prea știu bine cam de cînd, îmi pare a fi fost cucerit, robit de melodismul haydnian, cel mai apropiat, după părerea mea, de melodismul cîntecului popular românesc" [7]).

Mult mai interesantă și mai precisă ne apare însă pătrunderea muzicii lui Joseph Haydn pe meleagurile noastre, încă din timpul vieții sale. Numeroase manuscrise-copii, datate între 1786—1810, atestă răspîndirea simfoniilor, oratoriilor, *Missei în Do major*, cvartetelor și Sonatelor pentru pian, op. 14, pe o arie largă din România. Surprinzătoare prin rapida popularizare ni se par ariile și corurile din oratoriul *Anotimpurile* (1801), care au circulat — se pare intens — de la Sibiu și Cisnădie pînă la Cluj și Brașov în mai puțin de un deceniu de la încheierea partiturii de către compozitor. De asemenea, oratoriul *Creațiunea* a răsunat în primă audiție la Sibiu în 1802, fragmente în manuscris din această capodoperă păstrîndu-se la Sibiu, Cisnădie, Biertam și Pelișor, toate datate între 1801—1813. Există însă mărturii scrise și mai prețioase că muzica lui Joseph Haydn s-a bucurat de o primire favorabilă, în cercuri mult mai largi, în ciuda absenței partiturilor.

Într-un manuscris din 1804, provenit din colecția lui Eugen von Friedenfels din Sibiu, anonimul autor al documentului, privind mișcarea muzicală din Transilvania, scria : „In Hermannstadt werden von jeher besonders in der Fasten und bey denen alle Jahre gebräuchlichen Gymnasial Feierlichkeiten mehrere Oratorien von in-und ausländischer Composition aufgeführt. Von letzteren verdient vorzüglich bemerkt zu werden : Grauns *Tod Jesu*, das *Stabat Mater* von Pergolese, dann Haydns *Schöpfung* etc., *welches letztere* vor 4 Jahren im Theater zum ersten Mahl durch ein beynahe mit 90 Personen verstärktes Orchester mit einer solchen Precision und Krafft gegeben wurde, die man bis dahin in Siebenbürgen noch nicht zu effectuieren im Stande gewesen war" [8]) Se crease deci, o tradiție în interpretarea marilor lucrări vocal-simfonice în Transilvania, mai ales, dacă avem în vedere, că în aceeași epocă răsunaseră oratoriile *Messias* de G. Fr. Händel, *Die Israeliten in der Wüste* de C. Ph. Em. Bach, *Issaco figura del Redentore* de K. Ditters von Dittersdorf etc. „Die 4 *Jahreszeiten* von Haydn sind auch schon seit 2 Jahren einstudiert, leider aber bis jetzt noch nicht zur Executierung gebracht — observa în continuare anonimul autor al manuscrisului care n-a trăit momentul primei audiții din 1805 — obschon es der sehnlichste Wunsch des Publikums und besonders der Musikfreunde und Kenner ist, nebst diesem Werk den gleichfalls vor mehreren Jahren in Partitur verschriebenen *Messias* von Händel auch exekutieren zu hören".

Cu aceste detalii pătrundem și în procesul de pregătire și interpretare a oratoriilor lui Joseph Haydn în țara noastră. Chiar dacă în unele centre, ca Sibiu, Timișoara, Cluj, Brașov, Oradea etc. se puseseră bazele unor trupe lirice, totuși, soliștii și coriștii rămîneau — în majoritatea cazurilor — amatori, dilletanți. Așa se explică studierea îndelungată a oratoriului *Die Jahreszeiten* la Sibiu, precum și următoarea precizare-apel către public, inserată de direcția *Societății teatrale* din Cluj pe afișul din 22 decembrie 1806, cu prilejul primei audiții integrale a lucrării :

---

[6] Marót Sandor. *A váradi barokk-püspöksék udvaranak hires zeneköltöje*. In : *Nagyvarad*, Oradea, 23 XII 1941 ; Hans Jancik. *Michael Haydn*. Zürich-Leipzig-Wien, 1952 ; Benkö András. *Haydn-Bemutató Kolozsváron*. In : *Zenetud. tanulmány*, Budapest, 1960, p. 675—686 ; Thurzó Sándor. *Michael Haydn és Karl Dittersdorf Nagyváradon*. In : *Müvelodés*, București, 23, nr. 1, 1970, p. 31—32 ; Lakatos István. *Zenetorténeti iráksok*. București, Ed. Kriterion, 1971, p. 67—83 ; Edgar Elian. *Disc, Muzică simfonică și de cameră* In : *Tribuna României*, București, 5, nr. 88, 1 VII 1976, p. 13.

[7]. Originalul se păstrează în colecția Viorel Cosma.

[8] Gottlieb Brandsch. *Musikflege in Siebenbürgen um 1800*. Nach einer Handschrift aus dem Jahre 1804. Vor — und Nachwort von Gottlieb Brandsch, Hermannstadt, Anmerkungen von Richard Weisskircher, Hermannstadt. In : *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*, Sibiu, Band 64, Heft 2, 1941, p. 146.

„Știm prea bine că această lucrare pe care intenționăm să o prezentăm astăzi, Haydn a conceput-o pentru muzicanți mai experimentați și mai cunoscători ai muzicii decît am putut noi să ne însușim lucrarea în aceste grele împrejurări și într-un timp atît de scurt /.../ De bună seamă, vom avea iertare pentru slăbiciunea noastră întru prezentarea acestei mari lucrări". [9]) Totuși, la Cluj publicul făcuse deja cunoștință cu oratoriul *Anotimpurile* încă din ziua de 11 ianuarie 1804, cînd răsunaseră unele fragmente, [10]) fapt care ne permite să presupunem că partitura lui Haydn ajunsese în orașul de pe Someș în 1803.

Prețioase informații asupra primei audiții a oratoriului *Die Schöpfung* ne-a lăsat anonimul sibian în manuscrisul din 1804. „Die Partie der Eva übernahm Frl. v. Rosenfeld und arndete bey ihren angebohrnen musikalischen Talenten, welche sich besonders in der Niedlichkeit und Praecision ihres geschickten Forte-piano Spieles ausnehmen lassen, durch den ihr in diesem Oratorio vorzüglich geglückten guten Vertrag, den Beyfall des ganzen Publikums ein, welches das Vergnügen, so ihm durch die Gefälligkeit dieser beyden Damen, und durch den guten Gesang des die Stimme des Uriels übernommenen Tenoristen H. Hintz, dann die Partie des Raphaels und Adams erhaltenen Bassisten H. Baers (beyde Zöglinge der Hermannstädter evangelischen Gymnasial Singschule) mit verschafft worden war, nicht vergisst". [11]) La realizarea oratoriului au contribuit, în chip esențial, dirijorul Martin Artz (1768—1869) și profesorul de canto Wincenz Righini (1756—1812).

În afara susnumitelor oratorii, de un succes constant se pare că s-a bucurat și *Missa în C-dur* de Joseph Haydn, păstrată în diverse copii-manuscrise din 1810 și chiar anterioare. Animatorul acestor concerte a fost Emmerich von Cserey, protopopul Sibiului între 1784—1810, care și-a făcut studiile la Pázmaneum din Vena. „In Rücksicht neuerer Zeiten aber verdienten vorzüglich bemerkt zu werden, die seit mehreren Jahren unter dem jetztingen würdigen und allgemein geschätzten Hermannstädter katholischen Stadtpfarer AE v. Cserei in der Pfarkirche executiert werdende neueren Messen, Te Deum etc. von Mozart, Haydn und andern bedeutenden Compositoren" — notează anonimul cronicar sibian. [12].

Muzica instrumentală de cameră și simfonică a lui Joseph Haydn s-a executat frecvent la București, Sibiu, Cluj, Brașov, Alba Iulia, Oradea etc. Dacă la curțile domnitorului Alexandru Ipsilanti și a baronului Samuel von Brukenthal știm chiar unele nume de „dilitanți", care interpretau „dificilele Cvartete" ale maestrului din Rohrau, în schimb muzica de pian se interpreta — în majoritatea cazurilor — de profesioniști, ca Philipp Caudella, György Ruzitska [13]) etc. Adeseori, noutatea creației lui Haydn stîrnea nedumeriri și proteste în cercurile curții bucureștene a lui Alexandru Ipsilanti, dominată de muzica orientală a fanarioților greci, după mărturia cronicarului Franz Joseph Sulzer: „Bey Anhörung des trauriggsten *Adagio* von Bachen, Heyden, Staden, und anderen europeischen Meistern, womit sich die teutschen Hofmusiker hören liessen, die der jetzige Fürst in der Walachei auf eine kurze Zeit mehr zum Staat, als zur Ergötzung unterhielt, fragten sie öfters, ob dieses Stück zum Tanzen wäre, und sagten, dass sie unsere Musik allzu holperig, allzu lustig, und viel zu lebhaft fänden". [14])

Același cronicar austriac ne atestă faptul că la București, în jurul anilor 1780—1782, au răsunat simfonii de Haydn. De două ori pe săptămînă, se desfășurau la curtea lui Samuel Brukenthal celebrele concerte ale formației *Collegium musicum*, din programele căreia, bineînțeles că nu lipseau simfoniile maestrului. Frecvent răsunau în cadrul *Academiilor muzicale* din Cluj între 1800—1810, piese orchestrale de Joseph Haydn. [15])

În încheiere, se impune constatarea că în pragul veacului XIX, creația compozitorului austriac pătrunsese în repertoriul de casă al diletanților din Țările Române. Pledează pentru această idee, păstrarea numeroaselor *Metode de pian* și *Metode de vioară* de autori austrieci (Leopold Mozart, Johann Perte Milchmeyer, F. Storke ș.a.) în arhivele din București, Iași, Sibiu, Brașov, Cluj etc., corespondența cărturarului Hagi Constantin Popp cu Viena, pentru procurarea de repertoriu clasic, necesar tinerelor pianiste române, dar, mai ales, prezența pieselor lui Haydn în programele concertelor profesorilor străini aduși ca dascăli în Țările Române și în unele *codexuri* și *culegeri* de piese întocmite de aceștia. Accesibilitatea și simplitatea multor lucrări de Joseph Haydn au contribuit desigur la răspîndirea imediată a creației sale. Faptul este întărit de prezența masivă în repertoriul tuturor formațiilor camerale și simfonice românești, la numai o jumătate de veac după moartea compozitorului. Nu întîmplător, la 21 septembrie 1826, cînd a murit Philipp Caudella, un martor ocular a notat: „A fost o noapte de vară cu clar de lună. Muzicianul și-a dat sufletul ascultînd sunetele armonioase ale unei simfonii de Haydn" [16])

---

[9] Lakatos István. *Zánetörténeti irások. Romaniu és a zenemüvészet nagy mesterei. A Két Haydn.* București, Ed. Kriterion, 1971, p. 75; idem O. L. Cosma. *Hronicul muzicii românești*, vol. 2, București, Ed. muzicală, 1974, p. 147.

[10] Ferenczi Zoltan. *A Kolozsvári szinház es szinészet története.* Cluj, 1897, p. 139; Lakatos István, op. cit. p. 74.

[11] Gottlieb Brandsch, op. cit., p. 147—148.

[12]. Ibidem, p. 145.

[13]. Kazinczy Ferenc. *Erdélyi levelek.* Cluj, Vol. 2, 1944, p. 144. În casa de la Hodod, jud. Satu Mare, a lui Farkas Wesselényi „Caudella cînta bucuros, iar noi îl ascultam bucuroși, și astfel acest forte-piano, unul din cele mai bune ce l-am auzit vreodată, de dimineața și pînă noaptea tîrziu răsuna de piesele lui Gluck, ale celor doi Bach, Haydn, Mozart..." (apud László Ferenc, op. cit., p. 186).

[14]. Franz Joseph Sulzer. *Geschichte des transalpinischen Daciens...*, Wien, Gräffer, 1781—1782, Vol. 2, p. 436.

[15] Lakatos István, op. cit., p. 76.

[16] Emil Sigerus. *Vom alten Hermannstadt*, op. cit., p. 70.

Geometrizarea tastierei

Lucrarea de față se înscrie pe linia fundamentării științifice a cîntatului la vioară. Ea stabilește legături cu ramuri ale matematicii și fizicii, apelînd la termeni consacrați în aceste domenii.

Lucrarea își va atinge scopul dacă va reuși să-i elibereze pe interpret de unele dificultăți tehnice, lăsîndu-l să se concentreze asupra expresiei muzicale, țelul suprem al artei sunetelor.

Din punct de vedere fizic, fiecare sunet (cu excepția corzilor libere) se obține ca rezultat al apăsării corzii cu unul din degetele mîinii stîngi.

Se stabilește astfel o corespondență biunivocă între locul apăsării și înălțimea sunetului obținut : întotdeauna în același loc se va obține sunetul cu aceeași înălțime.

Studiind, ca factor variabil, înălțimea sunetului în funcție de locul în care trebuie produse nodurile, se impune precizarea păstrării la valori constante a celorlalți factori de care depinde emiterea sunetului. Locul de contact al arcușului cu coarda și raportul dintre presiune și viteză sînt doi factori pe care mîna dreaptă trebuie să-i stăpînească întrucît alături de intensitate și calitate ei influențează și înălțimea sunetului. În această lucrare nu voi mai face referiri la factorii dependenți de mîna dreaptă, presupunîndu-i constanți.

Am explicat astfel, desigur foarte sumar, ce este din punct de vedere fizic intonația la vioară.

Precizia determinării locurilor în care trebuie produse nodurile, cu alte cuvinte intonația corectă la vioară este una din marile probleme ale tehnicii violonistice despre care s-a scris enorm și care îl preocupă atît pe elevul care de-abia a pornit să studieze cît și pe marele solist.

S. Eberhardt, în lucrarea *Exactitatea perfectă a intonației* arată că învățarea pozițiilor fixe nu e o mare problemă, adevărata dificultate începînd odată cu legarea pozițiilor între ele.

„Artistului modern i se cere însușirea perfectă a tastierei în întregimea ei, fapt care reprezintă o condiție indispensabilă, știut fiind că literatura violonistică contemporană pretinde mai multă siguranță a mișcărilor pe întreaga tastieră decît în cadrul unei singure poziții" (S. Eberhardt — *Exactitatea perfectă a intonației*, pag. 105, Editura A. Fürtuer, Berlin-Paris).

Mostras, în *Intonația la violină* susține : „stăpînirea tastierei, cunoașterea pozițiilor, egalizarea sonorității în poziții, pot constitui un mijloc eficace pentru obținerea unei intonații bune în toate registrele viorii". (Mostras — *Intonația la violină* pag. 20).

Sînt de acord cu ambele afirmații dar mi se par incomplete, neindicînd o modalitate de rezolvare sau măcar de ușurare a dificultăților.

Nu am pretenția că lucrarea de față rezolvă total aceste mari probleme dar aduce un ajutor substanțial în munca oricărui violonist.

Rolul simțului vizual în orientarea mîinii stîngi în cîntatul la vioară

De la început trebuie spus că nu vreau să contrazic pe nimeni, doar să expun cîteva lucruri menite să ușureze orientarea mîinii stîngi pe tastieră.

Pînă acum, tot ce s-a scris în această privință se referă la simțul tactil și la senzațiile musculare ce trebuie formate și stăpînite în vederea obținerii unei intonații juste. Sînt de acord cu rolul mare al simțului tactil dar cred că el poate fi mult mai ajutat de simțul vizual.

Se știe că între simțurile cu care este înzestrat omul, vederea asigură în procent de 70% cunoașterea și orientarea în mediul înconjurător.

Pentru a concretiza, referitor la tehnica instrumentală, să luăm exemplul pianului, unde fiecare clapă, prin culoare și poziție în cadrul claviaturii, aproape că își „spune" numele.

Spre deosebire de pianiști, la cordari nimeni nu a indicat un reper spațial vizual menit să ajute exactitatea intonației.

Schimburile de poziție cel mai frecvent întîlnite sînt cele la interval de *secundă, terță, cvartă, cvintă* și pentru majoritatea violoniștilor acestea devin, prin studiu, automatisme. Altfel se pune problema în cazul schimburilor de *sextă, septimă, octavă*, întîlnite mai rar și care pun probleme.

Dificultățile puse de aceste schimburi vor fi mult simplificate prin găsirea unui reper menit să reducă, conform modelului matematic, o problemă nouă și grea la una cunoscută și deja rezolvată. În cazul cîntatului la vioară ar însemna să reducem acele schimburi la interval de *sextă, septimă, octavă* la schimburi de *secundă, terță*, devenite familiare interpreților.

Părerea mea este că acest reper există în însăși construcția instrumentului și poate fi identificat în linia care marchează corpul viorii la inserția gîtului și pe care o vom numi *linia de reper.*

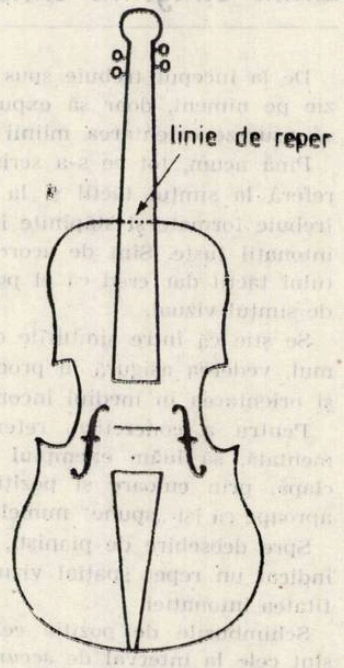
Această *linie de reper* face parte din planul determinat de fața viorii. Tastiera viorii, pe care sînt așezate cele patru corzi, o vom considera un alt plan (considerăm neglijabilă ușoara bombare a tastierei în porțiunea de care ne ocupăm). Linia de reper și corzile nu se întîlnesc în mod efectiv și de aceea vom lua în considerare punctele de intersecție imaginare, obținute din perspectiva interpretului.

Determinarea acestor puncte de intersecție prezintă utilitate practică numai în poziția de execuție, întrucît un spectator ar determina cu totul alte puncte, lucru care i s-ar întîmpla și violonistului care și-ar privi instrumentul din alt unghi decît cel din momentul interpretării.

Punctele de reper cele mai sigure sînt pe corzile *Sol* și *Mi*. Astfel, sunetul *Fa* este situat pe coarda *Sol* exact în locul în care gîtul se inseră în corpul

viorii, iar un alt sunet *Fa*, în poziția VIII-a pe coarda *Mi*, se află în punctul de intersecție dintre corpul viorii și tastieră. (pe coarda *Re* se poate stabili ca punct de intersecție sunetul *Do diez*, iar pe coarda *La*, sunetul *La*).

Se creează astfel poziția cheie pentru a doua jumătate a tastierei.



Coarda	Sunet
Sol	*Fa*
Re	*Do diez*
La	*La*
Mi	*Fa*

Plecînd de la această poziție vom construi sistemul de referință menit să ne ușureze orientarea în jumătatea superioară a tastierei.

Cunoscînd pe coarda *Sol* locul pentru *Fa*, categoric *Fa diez*, *Sol*, *Sol diez*, *La*, *La diez*, *Si* vor fi sunete fără nici o problemă de intonație întrucît prin studiu se stabilește o corelație între degete care duce ca prin fixarea unuia (în acest caz a degetului 1) să fie toate stabilite.

„Trecînd dintr-o poziție în alta, fixăm fiecare poziție nouă pe tastieră, afară de percepțiunea auditivă prin dispoziția pe tastieră și prin corelația pe coardă a degetelor 1 și 4 ca și cînd ar cuprinde poziția în cadrul unei cvarte perfecte. Aceste puncte extreme sînt o bază de reper pentru pozarea și mișcarea degetelor 2 și 3 aflate între ele". (Barezovski — Bardaș *Psihologia tehnicii pianistice*).

Similar pe corzile *Re* și *La*.

Ajungînd la coarda *Mi*, ne ocupăm de un capitol extrem de important întrucît se știe că pe corzile *Re* și *La* se cîntă mai rar în pozițiile înalte dar pe corzile *Sol* și în special pe *Mi* se întîlnesc deseori pasaje în poziții înalte.

Fixînd ca punct de reper sunetul *Fa* cu degetul 1, *Fa diez*, *Sol*, *Sol diez*, *La*, *La diez*, *Si* vor fi sunete care nu vor mai pune probleme.

Ar fi greșit să se creadă că este necesară o doză mare de atenție exercitată permanent în timpul cîntatului asupra liniei de reper, sau că acest model de a gîndi și a se orienta obligă interpretul la o poziție imobilă pe toată durata execuției.

Știm cu toții că acest lucru este imposibil din punct de vedere practic dar trebuie să admitem că fiecare are o pozare a viorii, să o numim *de bază*, în care își poate determina poziția cheie pentru jumătatea superioară a tastierei și la care poate reveni ori de cîte ori este nevoie.

Distributivitatea atenției este o însușire importantă care trebuie dezvoltată la toți violoniștii, pentru autocontrol, atît la studiu cît și la execuția publică.

Prin conștientizarea punctelor de reper crește eficiența controlului vizual asupra mîinii stîngi, pentru aceasta nefiind necesar un grad de atenție mai mare decît cel obișnuit.

Aș dori să mă refer în continuare la două din situațiile cel mai frecvent întîlnite în literatura viorii (aceste situații au fost deja menționate în alte lucrări privind intonația la vioară).

A) Mostras spune în cartea sa *Intonația la violină* „momentul esențial care tulbură senzația interdependenței de intonație a sunetelor muzicale îl formează opririle.

În categoria opririlor care tulbură continuitatea mîinii stîngi și contactul ei cu tastiera intră coardele libere și flageoletele naturale. Degetele mîinii stîngi simt o încetare temporară a activităților și o tulburare a legăturii între ele".

Mostras recomandă ca opririle să nu fie considerate o încetare a oricărei activități ci ca un motiv de pregătire a mișcării următoare.

Principalul aici este continuitatea acțiunii și activitatea neîntreruptă a auzului muzical și mișcării.

Sînt de acord cu toate sugestiile lui dar mi se pare prea puțin și cred că ar fi bine completate de simțul vizual și de folosirea reperelor stabilite.

B) Plecînd de la afirmația că „schimbul de poziție se ia" (nu „se nimerește") (Berezovski-Bardaș — *Psihologia tehnicii pianistice*) este mult mai ușor pentru învățarea lui să ne orientăm în primul rînd vizual pentru a evita sau reduce mișcările greșite inerente în învățarea schimburilor mari, întrucît „fixarea inervației motrice se face prin repetarea mișcărilor reușite".

OBSERVAȚIE : Din cauza poziției diferite a viorii (unii o țin mai sus, alții mai jos, unii mai lateral, pe umăr, alții mai spre interior, mărimea brațelor nu este aceeași la toți) nu la toată lumea, în punctele indicate, se găsesc aceleași sunete.

Important și general valabil este că punctele de intersecție dintre lina de reper și corzi există la oricine, fiecare trebuind să-și stabilească reperele și, plecînd de la ele, să-și construiască propriul sistem de referință pentru partea superioară a tasteierei.

Geometrizarea tastierei

În încercarea noastră de a se găsi repere pentru orientarea mîinii stîngi pe tastieră am folosit ceea ce se reprezintă sub forma unor intersecții dintre drepte (corzile) și o linie curbă (linia de reper). Acest mod de aflare a reperelor ne duce cu gîndul la geometria analitică în care sînt frecvente situațiile de exprimare a unui punct (în cazul nostru reper) ca

fiind intersecția a două linii (în cazul nostru corzile și linia de reper.

De aici apare ideea de geometrizare a tastierei, adică de prezentare a acesteia sub forma unui plan în care orientarea se face cu ajutorul unui sistem de referință.

Fiecare coardă devine o axă iar punctele de intersecție cu linia de reper devin origini (punct de la care se măsoară distanțele în două sensuri). Vom considera *sens pozitiv* cel ascendent din punct de vedere intonațional.

Celelalte sunete (devenite puncte în sistemul acesta de gîndire) vor fi exprimate prin raportarea la originile de pe axe.

Unitatea de măsură pentru orientarea pe axe nu o vom exprima în cm întrucît se știe că distanța între două sunete aflate la interval de secundă mare în poziția I este mai mare decît un interval de secundă mare în poziția a V-a, a VI-a etc. Încă nu s-a determinat raportul matematic dat de același interval luat în poziția I și în altă poziție și chiar dacă s-ar determina, nu cred că ar avea o utilitate prea mare din punct de vedere practic.

Deci, neputînd să luăm unitatea de măsură în cm. vom apela la ceva specific tehnicii violonistice : semitonul (mai corect spus distanța existentă pe coardă între două sunete aflate la interval de semiton).

Semitonul este constant din punct de vedere al diferenței de înălțime între sunetele pe care acest interval le desparte. Ar fi greșit dacă prin alegerea acestei unități de măsură s-ar nega intonația netemperată, specifică viorii.

Se știe că diferența de o comă între *Do diez* și *Re bemol*, inexistentă la instrumentele temperate, reprezintă a noua parte dintr-un ton, deci mai puțin de 1 mm (în porțiunea tastierei de care se ocupă această lucrare). Categoric, acest 1 mm este imposibil de controlat și corectat vizual, sarcină ce rămîne tot conexiunii bilaterale dintre auz și simțul tactil, pe care lucrarea de față nu a negat-o sau diminuat-o.

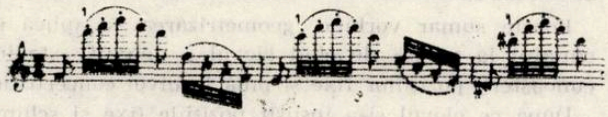
Se ajunge astfel la completarea reciprocă a celor două simțuri și implicit la sporirea siguranței în cîntat.

Această unitate de măsură, cu toate că nu este constantă din punct de vedere al milimetrilor pe care îi cuprinde în diverse poziții, prezintă marele avantaj că este studiată de la vîrstă fragedă și devine automatism.

Trebuie precizat că nici unitatea de măsură în milimetri nu este aceeași la toți interpreții. Factorul primordial care o determină este mensura instrumentului și este necesară o foarte bună cunoaștere a viorii proprii, care se realizează printr-un studiu atent și îndelungat. Ca rezultat al studiului, se formează la fiecare interpret acele automatisme de care am vorbit și cu care violonistul își va construi propriul sistem de referință.

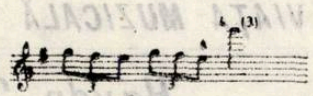
Ca multiplu imediat superior, putem vorbi de secunda mare, alt interval ce nu mai pune probleme violoniștilor. Avînd stabilite axele, originile și unitățile de măsură, putem trece la construirea și folosirea în practică a sistemului de referință pentru partea superioară a tastierei.

Spre exemplu, să luăm *Capriciul nr. 9* de Paganini, în care apar frecvent salturi mari :



Saltul de două octave dintre cele două note *Fa* nu pune altă problemă decît o privire atentă a tastierei și plasarea degetului 1 în originea stabilită pe coarda *Mi*. Următoarele salturi *Mi — Mi, Re diez, Re diez* vor fi gîndite prin raportarea la această origine deja menționată și pasajul va fi rezolvat mult mai repede decît prin școala tradițională bazată exclusiv pe simțul tactil.

În partea I a *Concertului în mi minor* de F. Mendelssohn-Bartholdy apare un schimb care pune mari probleme elevilor :

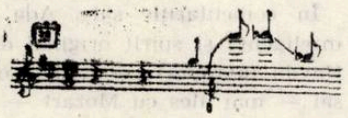


Acest interval *Mi* (coardă liberă) — *Sol* se poate ușor rezolva prin fixarea degetului 2 în punctul de reper stabilit, lucru care duce și la intonarea corectă a notei *sol*. (Dacă se preferă degetul 3 pe nota *Sol* se gîndește similar, dar se înlocuiește degetul 2 cu 1).

Cadența concertului de P. I. Ceaikovski ne oferă un alt exemplu :

Saltul dintre sunetul *La* și sunetul *Sol diez* trece obligatoriu prin fixarea degetului 1 pe *Mi* (reper) sau 2 pe *Fa diez* (reper).

Și suita *Impresii din copilărie* de Enescu cuprinde multe salturi mari :

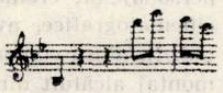


În timpul scurt oferit de apogiatura *La*, coardă liberă, se deplasează mîna stîngă și se fixează degetul 1 pe *Mi*, ceea ce rezolvă implicit și intonația sunetului *La*.

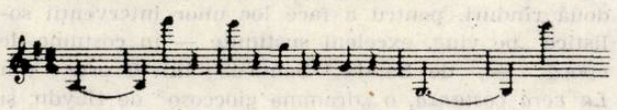
S-ar putea enumera și alte exemple din literatura concertantă a viorii, din piese sau concerte scrise de Bruck, Ceaikovski, Paganini, Brahms, Saint-Saens, Sarasate, Kreisler, Enescu etc, fapt care confirmă aplicabilitatea geometrizării tastierei.

Și în literatura simfonică sînt dese exemplele în care apar salturi mari.

Schumann — *Simfonia I*, partea IV.



Brahms — *Simfonia IV*, partea IV



Aplicabilitatea geometrizării

Foarte sumar vorbind, geometrizarea se aplică în cîntatul la vioară de cînd elevul a depăşit stadiul cunoaşterii poziţiilor fixe şi pînă la nivel concertistic.

După ce elevul şi-a însuşit poziţiile fixe şi schimburile de poziţie pînă la interval de cvintă în învăţarea schimburilor mai mari i se poate explica rolul simţului vizual în orientarea mîinii stîngi în cîntatul la vioară. Prin corelarea simţului tactil cu cel vizual va creşte probabilitatea de „a lua" nu „a nimeri" un schimb de poziţie, fapt cu implicaţii motrice şi psihologice.

Pentru cîntatul în orchestră, gîndind şi acţionînd prin corelarea simţului tactil cu cel vizual, creşte probabilitatea unei intonaţii juste pentru întreaga partidă. Se ştie că nereuşita unuia poate strica reuşita celorlalţi dar prin conştientizarea vizualizării se diminuează considerabil probabilitatea unei greşeli în pasaje cu salturi mari.

Siguranţa solistului va fi mult sporită, eliberîndu-l de probleme tehnice, lăsîndu-l să se concentreze asupra expresiei muzicale, ţelul suprem al interpretării.

Toate consideraţiunile de mai sus nu pot fi privite numai ca interpretări mecanice sau ca dispozitive pentru rezolvarea unor probleme pur tehnice aflate în afara realizării unui plan muzical ; în toate cazurile primează desigur principiul de bază al auzului muzical şi coordonarea acestuia cu manifestările motrice ale activităţii noastre.

Radu HAMZEA

VIAŢA MUZICALĂ

„Haydn 250" şi „Coloana infinită" în stagiunea estivală a Filarmonicii „George Enescu"

Împlinirea a două veacuri şi jumătate de la naşterea lui Joseph Haydn a fost marcată la Filarmonica „George Enescu" printr-un nou spectacol de sunet şi lumină intitulat *Haydn 250* şi prezentat în premieră în cadrul stagiunii estivale din rotonda Ateneului Român. Ada Brumaru şi Jeanine Costescu, autoarele scenariului, au imaginat o cuprinzătoare trecere în revistă a vieţii şi operei părintelui simfoniei şi al cvartetului clasic, folosind ca mijloace vizuale proiectarea unei succesiuni de diapozitive pe un ecran, iar ca mijloace auditive un comentariu dialogat, uneori chiar distribuit mai multor crainici, în îmbinare cu un montaj muzical adecvat.

În comentariile sale, Ada Brumaru a evocat cu inteligenţă şi spirit original de pătrundere figura lui Haydn în raport cu predecesorii şi cu contemporanii săi — mai ales cu Mozart —, ambianţa castelului de la Esterhàz, în care Haydn şi-a desfăşurat cea mai mare parte a creaţiei şi a vieţii sale, impactul produs asupra compozitorului de contactul său cu viaţa muzicală londoneză în anii senectuţii, dar mai ales a caracterizat cu fineţe rolul determinant jucat de Haydn în conturarea trăsăturilor definitorii ale simfoniei, ale cvartetului de coarde şi în dezvoltarea genului operei.

Textul Adei Brumaru s-a îmbinat armonios cu imaginile selecţionate de Jeanine Costescu, oferind o succesiune de tablouri şi gravuri de epocă, a căror alternare rapidă a anulat impresia de imobilitate a personajelor, creînd dimpotrivă iluzia unei producţii cinematografice, avîndu-l pe Haydn ca erou principal. În afara comentariului, banda sonoră a inclus un montaj alcătuit din fragmente ale principalelor creaţii haydniene de diferite genuri, întrerupt însă în două rînduri, pentru a face loc unor intervenţii solistice „pe viu", excelent susţinute — în costume de epocă — de Sanda Şandru, într-o arie din *La vera costanza*, o „dramma gioccoso" de Haydn, şi Steliana Calos într-o *Pastorală* de Purcell, ambele acompaniate la clavecin de Iosif Ion Prunner.

În seara premierei a urmat un program prezentat de cvartetul de coarde „Pro musica", o formaţie care se impune tot mai mult în viaţa noastră muzicală. Alcătuit din Cristian Ifrim — vioara I, Marin Cezar — vioara a II-a, Eugen Popescu-Doreanu — violă şi Dan Cavassi — violoncel, ansamblul bucureştean a interpretat una din lucrările consacrate ale lui Haydn în domeniul cameral, *Cvartetul de coarde în Re major op. 64 nr. 5*, subintitulat *Ciocîrlia* datorită temei în registrul înalt intonată de către vioara primă în partea I. Diversitatea de ambianţe sonore şi de tehnică interpretativă pe care o implică execuţia acestei creaţii de maturitate a lui Haydn — compusă în 1790, în ajunul plecării sale la Londra — a fost excelent rezolvată de către membrii cvartetului, care au ştiut să împrumute *Adagio*-ului o plenitudine cvasi-beethoveniană, iar *Finalului-Vivace* o vervă rustică, în condiţiile unui „perpetuum mobile" de şaisprezecimi, care pretinde fiecărui instrumentist o exactitate de ceasornic, în timp ce tempo-ul trebuie să „respire", nelăsînd să se facă simţit efortul de virtuozitate colectivă. O realizare meritorie a prilejuit-o formaţiei şi interpretarea *Cvartetului de coarde nr. 6* de Tudor Ciortea, cea mai recentă creaţie în acest domeniu a autorului, în care recunoaştem caracteristicile stilului său cameral, în căutare de mereu noi mijloace de expresie.

În paralel cu *Haydn 250* s-a prezentat în reluare şi spectacolul de sunet şi lumină *Coloana infinită* de Jeanine Costescu, o sugestivă trecere în revistă a principalelor momente din trecutul şi prezentul muzicii, literaturii şi artei plastice româneşti, accentul căzînd pe străvechile datini folclorice, pe legendele populare *Miorita* şi *Meşterul Manole*, pe figurile lui Enescu, Brâncuşi, Eminescu, totul într-un montaj audio-vizual închegat cu abilitate.

A urmat, în seara în care am participat la acest spectacol, un recital al eminentului harpist Ion Ivan Roncea, prilejuindu-i o concisă demonstrație a nebănuitelor posibilități ale instrumentului său, pe care îl mînuiește reunind o rar întîlnită măiestrie tehnică cu un rafinat simț al stilurilor și al nuanțelor dinamice. A dovedit-o într-un *Impromptu* de Albert Roussel, conceput în manieră Debussy-D'Indy, căruia i-a reliefat discreția sentimentului în sonorități diafane, apoi în *Mozaic* de Ulpiu Vlad, cu marea sa diversitate de stări, de la un calm deplin la marile învolburări, conducînd spre un final „deschis", ca un semn de întrebare. În încheiere, Roncea a reluat două din succesele recitalurilor sale anterioare, *Variațiunile pe o temă elvețiană* de Beethoven și *Passacaglia* de Händel, ambele oferindu-i ocazia să demonstreze maleabilitatea subtilă cu care știe să valorifice conductul melodic în hățișul travaliului variațional.

CONSTANȚA
Gala tinerilor concertiști

Pentru a doua oară pe litoral, dar nu ca în anul trecut la Mamaia, ci la Constanța, în sala Teatrului Liric, s-a desfășurat noua Gală a tinerilor concertiști, organizată de Colegiul criticilor muzicali din A.T.M. De această dată au dominat studenții și absolvenții din acest an ai Conservatorului „Ciprian Porumbescu", acompaniați de excelenta Orchestră simfonică din Constanța, un ansamblu de calitate, alcătuit din tineri instrumentiști, educați de exigentul și inimosul muzician care este dirijorul și profesorul Paul Staicu. De altfel, în semn de considerație față de meritele formației constănțene, au fost incluși printre cei 9 soliști și 2 membri ai acestei orchestre, absolvenți de abia doi ani ai studiilor de conservator.

Programele celor trei seri au fost astfel concepute, încît să prezinte lucrări concertante pentru instrumente dintre cele mai diverse : pian (Chopin), vioară (Mozart, Brahms), violoncel (Dvořak), contrabas (Dittersdorf), clarinet (Weber), fagot (Mozart), corn (Mozart), cărora li s-a adăugat și vocea. În fiecare seară, programele au inclus în prima parte lucrări de dimensiuni mai restrînse, iar în partea a doua cîte o creație concertantă de mai amplă respirație. Factor comun al celor trei programe a fost Mozart, care a figurat în fiecare seară cu cîte o lucrare. Dintre soliștii care s-au evidențiat în repertoriul mozartian, studentul Mihai Timofte s-a vădit un avizat cunoscător al posibilităților instrumentului său în *Concertul pentru fagot și orchestră KV 191*, un opus de tinerețe, compus la 18 ani, în care se valorifică diversitatea de sonorități a basului suflătorilor de lemn. În seara a doua, programul a inclus *Concertul nr. 4 pentru corn și orchestră în Mi bemol major KV 495*, conceput într-o epocă în care nu apăruse încă modernul corn cu ventile, instrumentul fiind limitat la seria sunetelor naturale. Cu toate acestea, Mozart a știut să valorifice la maximum posibilitățile melodice ale cornului, așa cum a existat atunci, ceea ce a reușit să demonstreze în bună măsură și solistul Cristian Codreanu, cornist al Orchestrei simfonice din Constanța, în ciuda faptului că a avut la dispoziție un instrument de o calitate discutabilă.

Dintre soliștii care au prezentat alte lucrări de proporții mai reduse, o evidențiere specială o merită contrabasistul Botond Kostyak, absolvent din acest an al Conservatorului și laureat al concursului internațional de la Markneukirchen. În *Concertul pentru contrabas și orchestră în Mi major* de Dittersdorf, Kostyak a realizat o interpretare de o lejeritate și suplețe uimitoare la un instrument atît de greoi, căruia i-a imprimat adeseori sonorități de violoncel. Faptul că lucrarea ne-a apărut aproape necunoscută, se explică dacă avem în vedere că se întîlnesc extrem de rar contrabasiști în măsură s-o execute. O excelentă impresie a produs-o Sorin Jugănaru din orchestra constănțeană, solist în *Concertul nr. 1 pentru clarinet și orchestră în fa minor op. 73* de Weber, în care a relevat cu inteligență valențele unui romantism timpuriu, pe lîngă reminiscențele din creația de operă a compozitorului. Unica solistă vocală a Galei, soprana Bianca Ionescu, absolventă din acest an, s-a afirmat de la început în aria Roxandei din opera *Ion Vodă* de Gheorghe Dumitrescu, prezentată cu un lirism de frumoasă ținută, dar mai ales în aria Adelei din *Liliacul* de Johann Strauss, în care a dovedit siguranță a tehnicii vocale, alături de o varietate a mijloacelor de expresie actoricești, care o recomandă pentru o carieră de primadonă de operetă.

Violonista Cristina Anghelescu, laureată a concursului internațional „Marguerite Long — Jacques Thibaud" din Paris, a atras atenția cu o lună în urmă, la Bușteni, prin interpretarea sensibilă a *Poemului* de Chausson în cadrul Galei tinerilor dirijori. De data aceasta, ea a abordat una din culmile literaturii concertante a instrumentului ei, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* de Brahms, tentativă temerară dacă avem în vedere că Cristina Anghelescu este încă studentă, absolvind abia anul al II-lea (la clasa prof. Ștefan Gheorghiu). Îndrăzneala i-a fost însă răsplătită, căci a reușit să parcurgă dificilul concert nu numai cu o acurateță tehnică impecabilă, ci și cu un simț al expresiei, care promite să se accentueze pe măsura maturizării tinerei violoniste. În ultima seară, violoncelistul Attila Székely a confirmat pe deplin premiul ce i-a fost acordat în 1981 de Colegiul criticilor muzicali după apariția sa la Gala tinerilor soliști de muzică de cameră de la Rîmnicu-Vîlcea. În *Concertul pentru violoncel și orchestră în si minor* de Dvořak, acest „concert al concertelor de violoncel", Attila Székely — care a absolvit în acest an Conservatorul — a cucerit publicul prin noblețea și sensibilitatea cîntului, eliberat de orice căutări de efecte exterioare, prin modul cu totul personal în care a reușit să îmbine acuitatea expresivă, sobrietatea stilistică și tehnica virtuoză.

Și o concluzie : ca și celelalte Gale organizate anterior, cea de la Constanța a confirmat existența unor tineri de mare talent, a căror depistare și promovare în viața noastră muzicală merită din plin eforturile depuse de membrii Colegiului criticilor muzicali.

Edgar ELIAN

Universitatea sătească de educație muzicală din comuna Marga

Sub auspiciile Uniunii compozitorilor și muzicologilor și ale Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă a luat ființă în comuna Marga, județul Caraș-Severin, o Universitate sătească de educație muzicală, avînd drept scop răspîndirea cunoștințelor muzicale în rîndul locuitorilor acestei comune, atît de înzestrați și de atașați artei sunetelor.

La 29 iunie a.c. a avut loc închiderea primului an de cursuri ale acestei atît de originale Universități sătești, cu care prilej am prezentat cursanților o temă cu largi ecouri în astfel de împrejurări : *Muzica și muzicologia românească în evidența editorială a ultimilor 25 de ani.* Am insistat asupra realizărilor compozitorilor și muzicologilor români din ultimul sfert de veac, realizări care, sub formă de carte, s-au răspîndit după legile cărții, ajungînd la îndemîna tuturor celor care au simțit nevoia să se apropie de muzică și de preocupările muzicienilor. În mod special am evidențiat latura etnografică, știind că aici, în Marga și în întreaga regiune a văii Bistra, folclorul muzical este extrem de prețuit, dar nu atît de bine cunoscut pe plan național cum s-ar fi cuvenit. În discuțiile ce au urmat cu profesorul și muzicologul Dumitru Jompan, dirijor al cunoscutelor formații corale din comună, și cu scriitorul Mihai Marcu Deleanu, președinte al Comitetului Județean de Cultură și Educație Socialistă, am putut afla că folclorul muzical mărgan este de o mare varietate și originalitate, ce merită toată atenția etnografilor. Ei înșiși lucrează de mai mulți ani, împreună, la strîngerea acestui tezaur popular anonim, nu numai din comuna Marga, ci și din împrejurimi, de pe întreaga vale a Bistrei, pînă în vecinătatea Pădurenilor, regiune cu care muzica populară din zona Bistrei are numeroase interferențe. De asemenea, variate și pline de interes sînt aici și folclorul obiceiurilor, costumul național, pieptănătura etc., toate acestea intrînd în preocupările celor doi etnografi. Dealtfel, Dumitru Jompan a mai publicat în anul 1979 un volum, oarecum eterogen, de *Folclor din Marga*, în care sînt adunate cîntece lirice, epice, basme, legende, proverbe, ghicitori, folclor al copiilor, folclorul obiceiurilor, melodii de joc, precum și piese folclorice din Marga apărute în alte culegeri și publicații de specialitate ; iar împreună cu învățătoarea Aurelia Jompan, soția sa, a realizat în anul 1972 un alt volum interesant, *Găteala capului la femei în Valea Bistrei*, în care sînt reproduse numeroase motive ornamentale, broderii, cusături, desene decorative populare utilizate în pieptănături și accesoriile acestora. Este însă absolut necesar ca această acțiune de culegere și valorificare a folclorului din regiune să fie urgentată, pentru a se mai putea salva, de la bătrînii deținători ai acestor comori de artă, cîntecul popular românesc și întregul folclor ce-l însoțește. Prea puțin s-a realizat pînă acum în această direcție. Să acordăm mai multă atenție satului românesc, ale cărui valori artistice sînt tot mai mult amenințate și înăbușite de produse hibride, proliferate de cei care negustoresc o falsă imagine a cîntecului popular românesc. Oare cînd vom putea să ne bucurăm de apariția acelei mult visate și atît de necesare „Colecții naționale de folclor", proiectată în urmă cu mai bine de 25 de ani de Institutul de folclor, în care să fie adunate și astfel nemurite adevăratele valori ale cîntecului popular românesc ?

În încheiere aș dori să mai arăt că această Universitate sătească de educație muzicală din comuna Marga — la activitatea căreia și-au adus contribuția, prin frumoase și interesante conferințe, compozitori și muzicologi ca Liviu Comes, Petre Brâncuși, Mircea Chiriac, Gheorghe Firca, Myriam Marbe, Johny Răducanu etc. — ar putea să aibă un rol foarte important în desfășurarea, în regiune, a unei intense activități etnografice, ce ar putea să constituie model și imbold și pentru alte centre artistice. Se cuvine deci ca atît Uniunea compozitorilor și muzicologilor cît și Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă Caraș-Severin să sprijine și mai intens activitatea acestei minunate inițiative, ale cărei roade sînt dintre cele mai utile dezvoltării muzicii în țara noastră.

Titus MOISESCU

Centenarul corului „Armonia" din Ticvaniu Mare

Într-un cadru festiv, duminică 18 iulie 1982, a fost sărbătorit Centenarul corului *Armonia* din comuna Ticvaniu Mare, județul Caraș-Severin. În anul 1882, Iuliu Birou (1858—1934) — „învățător, înființător și dirijor de cor", cum singur se intitula — a pus bazele acestei formații corale cu un trecut atît de îndelungat, în acest sat cărășan care a dat culturii românești personalități în cele mai diverse domenii : Nicolae Tincu Velea (1816—1867), istoriograf, Virgil Birou (1903—1968), scriitor, fiul învățătorului Iuliu Birou, Romul Ladea (1901—1970), sculptor, care și-a petrecut copilăria în acest sat bănățean, etc. Și tot aici, în Ticvaniu Mare, au avut loc primele manifestări teatrale din această parte a Banatului, toate fiind strîns legate de școala comunală, ale cărei prime atestări sînt datate încă din anul 1724. Expoziția *100 de ani de activitate corală în Ticvaniu Mare*, minunat organizată de inimosul profesor N. T. Ișfan, concentrează documente extrem de valoroase, din care vizitatorii au putut să evalueze aici, în această comună de pe valea Carașului, o intensă activitate artistică și culturală pe o perioadă de mai bine de o sută de ani. Tabelele afișate cu numele coriștilor — încă de la înființare — și mai cu seamă ale numeroșilor dirijori țărani care s-au perindat la conducerea acestei formații, sînt concludente privind seriozitatea și nezdruncinata continuitate în activitatea artistică a acestei formații corale, pe care am găsit-o dealtfel prezentă și în documentele Expoziției din 1906 de la București, unde, alături de alți 2000 de coriști bănățeni, a răspuns cu entuziasm invitației

lui D. G. Kiriac, adresată tuturor corurilor din Banat și Transilvania, de a manifesta, reuniți într-o deplină fuziune de gîndire și simțire românească, pentru unitatea națională a întregului nostru popor.

Sărbătorirea Centenarului corului *Armonia* a dat prilej de mari satisfacții artistice, atît locuitorilor comunei, cît și fiilor satului, veniți în număr mare la această festivitate. După cuvîntările și saluturile de rigoare, rostite de persoanele oficiale, muzicologul Gheorghe Firca (născut în comuna vecină Cacova, azi Grădinari), a adus un călduros omagiu acestei formații corale centenare din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor români. Tot cu acest prilej, Editura *Facla* din Timișoara a lansat cu mare succes noua ediție (a III-a) a lucrării *Oameni și locuri din Caraș* de Virgil Birou, un interesant ghid literar al acestor frumoase și pitorești locuri cărășene, cu oameni minunați, generoși, sfătoși și plini de umor.

A urmat un frumos concert coral, susținut de Corul mixt *Armonia* (dirijori : Adam Măran și Romulus Frenț) și de alte patru formații invitate : Corul mixt al Clubului minier Ocna de Fier (dirijor Nicolae Petrișor), Corul mixt al Căminului cultural din Ticvaniu Mic (dirijor Iustin Sora), Corul bărbătesc al Căminului cultural din Slatina Nera (dirijor Nicolae Chirilă) și Corul de cameră *Mioriția* al Casei de cultură a sindicatelor din Reșița (dirijor Doru Morariu). Fanfarele din comunele vecine Cîrnecea și Giurgiova au întreținut permanent atmosfera de sărbătoare, care a durat pînă seara, tîrziu.

A fost o zi memorabilă pentru coriști, pentru săteni, pentru fiii satului, pentru invitați, această frumoasă aniversare rămînînd totodată și un grăitor exemplu de constantă activitate artistică într-un domeniu atît de îndrăgit — corul — corurile bănățene avînd vechi și bogate tradiții artistice.

Titus MOISESCU

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Mesageri ai folclorului românesc pe scenele italiene

Organizat în cadrul programului de schimburi culturale dintre țara noastră și Italia, recentul turneu al ansamblului folcloric *Athenée Palace* din București a depășit cu mult limitele unui turneu obișnuit.

Formația, într-o componență valorică de excepție, a reușit pe parcursul celor două săptămîni de spectacol să „umple" cu entuziasm scene și săli de cele mai diverse dimensiuni, pînă la stadioane.

Programul, alcătuit în cele mai mici amănunte și format din piese instrumentale, vocale și dansuri, și-a propus în cadrul unei variate palete zonale, să prezinte autentice „eșantioane" de cîntec și dans folcloric de pe întreg cuprinsul țării.

Spectatorii italieni ai localităților Sezze, Latina, Terraccina, Lyone, Roma, au avut ocazia să se bucure de minunatele momente oferite de virtuozi ai instrumentelor populare ca : Tudor Pană-vioară, Bob Nicolae-țambal, Dan Sebastian-nai, George Stănescu-contrabas, Ilie Nicolae-acordeon, de vocea sensibilă și caldă a Anișoarei Vlaicu, de timbrul învăluitor al Emiliei Constantinescu, sau de mișcarea omogenă și variată a celor patru balerini : Popa Ștefania, Zamfir Doina, Chiciu Ioan, Marian Olteanu, care au adus odată cu dansul românesc și o veritabilă paradă a portului popular.

Semnificative în sensul bucuriei cu care au fost întîmpinate dansurile și cîntecele noastre, precum și un grupaj de melodii italiene oferite drept omagiu gazdelor, au fost viile manifestări de apreciere, aplauzele, florile, invitațiile la dialoguri artistice, filmul televiziunii italiene realizat pe un stadion din Sezze, ecoul din presa italiană, decorarea grupului la Primăria din Latina.

Fapt mai puțin cunoscut în legătură cu acest grup folcloric este acela că în ciuda tinereții membrilor săi, el posedă în tradițiile sale și alte turnee de prestigiu și alte încîntătoare spectacole în țară și peste hotare și ale căror succese au contribuit la acordarea Premiului Oscar, Complexului *Athenée Palace* din București.

Neîntrecut în conducerea și îndrumarea Complexului sus amintit, directorul Iulian Vintilă s-a dovedit și un maestru pe tărîmul artei, atrăgîndu-și cu energie și pasiune artiști renumiți ca : maestrul de dans Ilie Ion, artist emerit, violonistul Tudor Pană și alții.

Iulian Vintilă a reușit să creeze în unitățile pe care le conduce cu atîta dăruire, seri de neuitat pentru turiștii străini.

Turneul la care ne-am referit a avut pe lîngă latura sa artistică și pe cea cu implicații turistice, într-o organizare impecabilă datorată coordonatorului italian Santuccio, care a oferit cu prietenie și emoție, momente de încîntare în fața nemuritoarelor monumente de artă italiană.

Încă o dată, mesagerii artei folclorice românești, au întărit convingerea, că pe orice meridian, cîntecul și dansul plaiurilor noastre ridică la cote înalte pasiunea, străduința, munca, sensibilitatea, mesajul de liniște și pace al României, răsplătit îndelung cu vii aplauze și entuziasm pe meleagurile însorite ale Italiei.

Ștefan CĂRĂPĂNCEANU

*

Profesorul Gheorghe Cuciureanu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București a adus o serie de îmbunătățiri fagotului în măsură a-i multiplica resursele în raport cu cerințele tehnicii instrumentale moderne. Spicuim cîteva dintre opiniile suscitate de această contribuție românească.

„Recent, la București, în România, s-a realizat o importantă invenție. Profesorul de fagot Gheorghe Cuciureanu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și-a materializat, prin eforturi personale deosebite, marile intuiții privind acustica și mecanica fagotului, intrînd cu aplomb în familia celor mai de seamă inovatori ai fagotului. Primele exemplare ale modelului au putut fi văzute la tinerii soliști români în anul 1965, cu prilejul concursului de fagot solo de la Budapesta. Însă modificările aduse grifurii fagotului model Hüller erau încă departe de structura actuală a instrumentului, obținută după multe și migăloase experiențe pozitive. În propriile mele scrieri privitoare la istoria fagotului, am încercat să dau o idee despre noua digitație propusă de modelul Cuciureanu pe fagot german. I-am trimis studiul profesorului Cuciureanu și am primit de la profesorul inventator schema digitației în stadiul acela. Astfel am dedus — mai cu seamă în privința registrului grav — că instrumentul are *cel mai desăvîrșit sistem de digitație* din cîte se cunosc pînă azi ! De atunci, profesorul Cuciureanu s-a ocupat și de registrul acut al instrumentului, cu multă imaginație și perseverență, ajungînd în cele din urmă la o restructurare completă a fagotului. Spre marea mea satisfacție, prof. Cuciureanu mi-a trimis recent o prezentare pe care o public mai jos ; am speranța că toți colegii mei fagotiști — și poate chiar întreaga lume a suflătorilor de lemn — vor fi bucuroși să o citească, fiindcă tot ceea ce a realizat inventatorul român, la nivel acustic și mecanic, din acest tub conic neregulat, depășește în mod net etapele de pînă acum, în inventivitate și eficiență". Otto Oromszegi, Revista „Parlando" Nr. 4—5—6/ 1972 Budapesta. (...) „Deși (prof. Cuciureanu) nu fusese programat să vorbească despre excepționalele sale inovații la modelul de fagot Heckel 5000, totuși, datorită importanței lucrării sale, i s-a rezervat un interval special pentru demonstrație... El a expus felul în care a ajuns la înlesnirea digitației prin perfecționarea registrului inferior și superior. A arătat totodată cum au fost eliminate anume dificultăți tehnice — făcînd posibilă interpretarea muzicii în orice tonalitate cu ușurința gamei do major. O altă virtute a noului instrument este executarea foarte lesnicoasă de triluri și tremolouri în toate registrele, prin deplasarea unui singur deget, ajungînd la armonice și acorduri pure. Dl. Cuciureanu a subliniat faptul că a utilizat un metal ușor și a adăugat cît mai puține orificii, fiindcă a dorit să păstreze aspectul general al instrumentului. Cu toate inovațiile, fagotul Cuciureanu permite și digitația tradițională, iar greutatea acestuia e aproape egală cu un Heckel clasic (...). Realizarea domnului Cuciureanu denotă o asemenea finețe de detaliu și măiestrie, încît este de prevăzut că fagotiștii își vor depăși fie apatia, fie scepticismul față de posibilitatea unor schimbări majore și vor încuraja pe producătorii fagotului să proiecteze instrumente de tipul acesta — sau vor ajunge cel puțin la știința și priceperea de a-și modifica mai vechile instrumente după sistemul lui Cuciureanu" Jo Ann Simpson, „The Double Reed", martie 1981, S.U.A.

(...)„Am avut prilejul să cînt la modelul de fagot Cuciureanu, producție Fox — și sînt absolut impresionat de posibilitățile instrumentului". David de Bolt, fagotist principal, Kansas, „The double reed", martie 1981, S.U.A.

„Gheorghe Cuciureanu, vreme îndelungată solist fagotist al Operei Române din București și profesor la Conservator, a făcut, timp de 25 de ani, cercetări pentru perfecționarea instrumentului nostru încă destul de primitiv. După două încercări anterioare, în prezent și-a desăvîrșit cel de-al treilea model. La întîlnirea internațională a interpreților fagotiști de la Edinburg, august 1980, am avut ocazia rară de a vedea fagotul Cuciureanu.

Dl. Cuciureanu a reconstruit un model Heckel (de data aceasta seria 5000), utilizînd un material foarte subțire și ușor atît pentru clapele originale cît și pentru cele adăugate, pentru întreaga grifură, astfel încît nu s-a ajuns la o creștere în greutate ; instrumentul este chiar mai ușor decît un Heckel modern. La prima vedere, tipul acesta de fagot arată ca oricare altul, sună la fel ca oricare altul — are tot inventarul clasic de clape. Mai mult, se poate cînta la el în mod obișnuit. Instrumentul nu necesită, spre utilizare, un studiu prealabil, special. Însă prin alternativele create de noul model al fagotului se pot, evident, depăși nenumărate dificultăți tehnice. „The Double Reed, martie 1981, S.U.A. „Fagotul Cuciureanu", de Roger Birnstinge.

Ioana IERONIM

Noutăți Electrecord

Simfonia a IV-a în la major, opus 90, „Italiana" și uvertura „Hebridele", opus 26, de Felix Mendelssohn-Bartholdy, atît de diferite ca zone de inspirație din geografia peregrinărilor sufletești ale muzicianului, alătură pe fețele discului ST-ECE 01872 izbucnirile pline de impulsivitate, exuberanță, comunicativitate, coloritul viu și transparent, accentele melodice gitane, sugestia intensă a lumii, ritmica vreunui dans popular roman și melodica vreunei arii de Rossini, bacanala dezlănțuită cu irezistibilă impetuozitate, în sfîrșit neumbrita bucurie de a trăi sub cerul meridional, care se succed ca adevărate

episoade de-a lungul acestui adevărat poem simfonic, minunată coloană sonoră pentru un film documentar de expresie poetică despre spiritul, sufletul omului și naturii italice în relație de contrast, de caracter cu melancolia sumbră, stranie cu un efect artistic atît de rafinat, alternanța între minorul teluric dramatic și majorul de violentă, orbitoare strălucire, substanța conductului muzical furtunos și plin de capricii, asemenea poate unduirilor misterioase ale mării boreale în confruntare cu peisajul aspru, sobru de stridență cenușie, al litoralului nordic, sălbatica frumusețe, atît de particulara fascinație a bazaltului „grotei lui Fingal". Opus despre care, cu toate că autorul nota nemulțumit într-o scrisoare : ...găsesc uvertura nefinisată. Pasajul în re major e stupid. Modulația aceasta miroase mai mult a contrapunct decît a ulei de pește, pescăruși și moruni, în loc să fie dimpotrivă", avea să determine tocmai din partea lui Richard Wagner — altminteri atît de ostil față de arta componistică a lui Felix Mendelssohn-Bartholdi — exclamația, aprecierea cu totul surprinzătoare „una dintre cele mai frumoase creații muzicale care există". Versiunea interpretativă, datată iulie 1980 aparține Orchestrei simfonice a Filarmonicii „Moldova" din Iași, care marchează cu acest prilej și aniversarea a trei sferturi de veac de existență, cît se numără de la primul concert de stagiune permanentă — 27 noiembrie 1905 —, sub conducerea profesorului, compozitorului, dirijorului, animatorului vieții noastre muzicale care a fost Enrico Mezzetti, ansamblu la pupitrul căruia s-a aflat acum primul său dirijor — Ion Baciu. De notat că față de posibilitățile grafice puse în ultimul timp la dispoziție de tehnologia tipografică a Electrecordului — atît în direcția calității, fidelității redării cromatice cît și ca prezentare generală prin acoperirea cu folie de plastic — grafica Georgetei Pusztai s-ar fi putut opri asupra unui motiv mai evocator, neevitînd chiar „bătrînul" *figurativ* în scopul sublinierii uneia sau alteia dintre semnificațiile bogate ale prezentei ediții discografice. Plăcută altfel armonia de culori.

Înregistrarea apărută sub numărul de catalog ST-ECE 01929 marchează debutul discografic al ansamblului de muzică veche „MUSICA ANTIQUA" din Cluj-Napoca. În 1978 un grup de profesori de la catedra instrumentală a Conservatorului „Gheorghe Dima" a format acest ansamblu sub conducerea flautistului Zoltán Majó de la Opera clujeană, ansamblu care abordează cu toată seriozitatea și competența repertoriul românesc și european al tradiției instrumentale și vocale medievale și renascentiste, pe care îl interpretează la instrumente de epocă, demonstrînd o bună cunoaștere și integrare a stilurilor — în imaginea pe care o avem azi despre ele. De această dată, Zoltán Majó, Iuliu Havaletz, Gabriel Simon, Vasile Gocan, Barbara Ronai, Magda Muzsnaki, Valentin Farcaș și Alexandru Nagy ne propun o incursiune muzicală cuprinzătoare în timp și spațiu, în întreaga Europă, începînd de la trubadurul provensal Guiraut de Borneilh (1138—1215), cu melodia sa bogat ornamentată însoțită de improvizația lăutei și pînă la John Dowland, unul dintre creatorii de referință ai Renașterii engleze de la confluența secolelor XVI și XVII sau Michael Praetorius, reprezentant contemporan german, autor al unor dansuri de tradiție... franceză, între care apoi Guillaume de Machaut, cea mai proeminentă personalitate muzicală a Renașterii franceze, Gilles Binchois și Josquin de Pres, exponenți de aleasă marcă ai polifoniei franco-flamande, Valentin Greff Bakfark, originar din Brașov, una dintre figurile strălucite renascentiste de recunoaștere, rezonanță europeană, muzician — compozitor și interpret la lăută — a cărui faimă a onorat în secolul al XVI-lea numeroase curți regale, Giovanni Giacomo Gasteldi, care își reclamă în mod cert apartenența stilistică la universul madrigalului italian, uneori însoțit de mișcarea dansantă a cîntăreților. Puterea iradiantă a geniului italian cu influențe catalizatoare în creația muzicală europeană a timpului este de regăsit, cu aspecte de rafinată pregnanță și la Thomas Bateson care demonstrează virtuți originale ale expresiei melodice vocale. În această privință discul de față oferă o perspectivă largă pe plan istoric și estetic. De menționat prezentarea de ținută a muzicologului Dumitru Avakian. Poate fotografia alb negru de pe spatele mapei ar fi fost mai potrivită în culori pe avers.

Gabriel TOMESCU

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

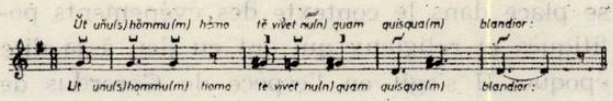
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

La musique Renaissance italienne, Monteverdi et l'„Incoronazione din Poppea" dans l'espace spirituel roumain. Aspects historiques, esthétiques et de style[1].

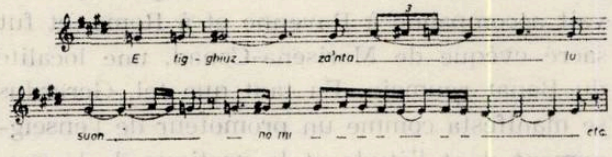
La présence de l'oeuvre de Monteverdi dans le répertoire artistique roumain relève de l'histoire des relations musicales roumano-italiennes — thème d'une monographie en cours d'élaboration — et constitue en même temps un témoignage éloquent de l'attitude active des musiciens et du public face à la tradition. Le sujet que nous nous proposons d'aborder ici met en lumière des références quant à une conception actuelle et, tout à la fois, des recherches en mesure d'expliquer certaines affinités permanentes entre la vie musicale roumaine et les chefs-d'oeuvre de la musique italienne. Ces affinités ne sont rien d'autre que la manifestation des convergences spirituelles roumano-italiennes et ont pour prémisse l'origine latine commune aux deux peuples.

Il y a lieu par conséquent d'évoquer en ce sens les analogies qui existent entre la „hora" roumaine (du latin *chorus)* et le *ballo tondo* présent dans les traditions folkloriques des provinces italiennes du Sud, l'une comme l'autre désignant des rondes d'origine archaïque, ou bien entre les *„colinde"* et les *gobbula sassarese,* entre la berceuse populaire roumaine et la *ninna-nanna* italienne, entre les lamentations funèbres roumaines dénommées *bocete* et leur pendant italien — les *voceri* ou *bucciari.* Il y a lieu également d'évoquer les racines communes du chant roumain et du chant italien en tant qu'expressions d'un mélos méditerranéen antique, lui-même un intéressant phénomène de synthèse gréco-thraco-latine ; il existe par exemple un document de notation musicale que l'on conserve de l'Italie antique et qui est, à ce propos, fort signifiant : c'est un fragment de la musique composée et interprétée par Flaccus pour la comédie *Hecyra* (La belle-mère) de Térence dont le spectacle se donna en première en l'an 166 av.n. è.Il s'agit du *Codex Victorianus Laurentianus XXXVIII-24, saec. X,* qui contient le vers 861 de la dernière scène, où chaque mot en iambes octonaires est accompagné d'un signe appartenant à la notation instrumentale grecque. L'intervalle de trois tons qui constitue l'axe de cette mélodie bimillénaire transcrite en notation moderne par Théodore Reinach[2] :

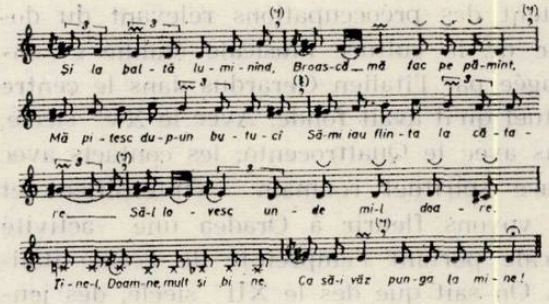
1. Communication présentée dans le cadre du VIe Convegno Internazionale di Musicologia organisé par le Centro Studi Rinascimento Musicale à Poggio à Caiano-Florence en 1981 sur la thème „Daila musicologia alla musica-Djobattito sulla autenticità monteverdiana della *Incoronazione di Poppea*".



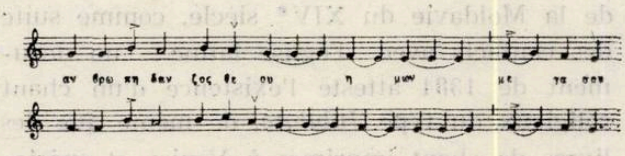
est fréquent dans la musique italienne de structure monodique relevant d'un système modal archaïque et dont un exemple est la *Canzuna siciliana* publiée par Roberto Leydi [3] :



Or, le même intervalle est aussi spécifique de nombreuses mélodies folkloriques roumaines, telles la ballade *Bogatul şi săracul (Le riche et le pauvre)* [4] :



ou byzantines tel ce fragment d'une monodie Εἰς τὸ κύριε ἐκεκραξα transcrite, commentée et publiée par I. D. Petresco [5] :

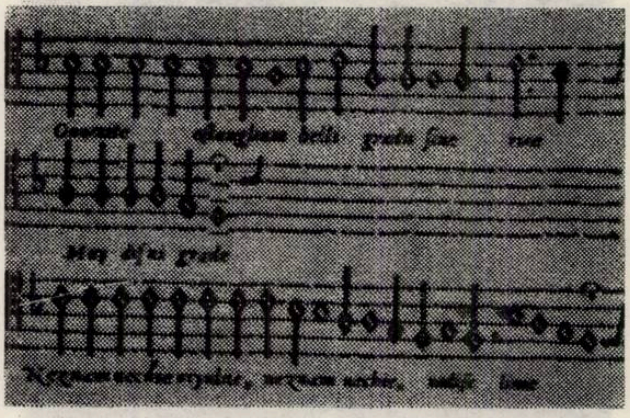


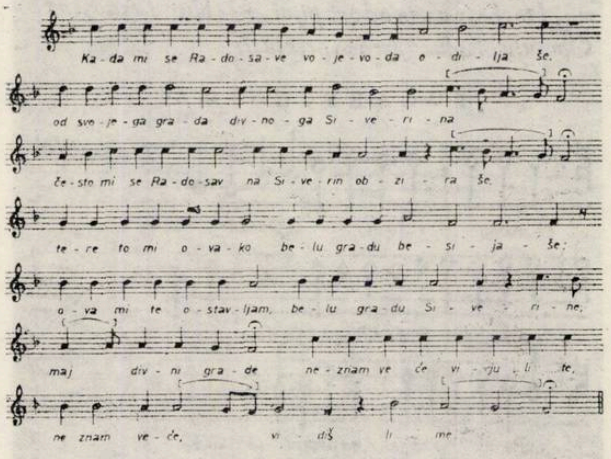
Avançant dans l'histoire, on constate que l'activité déployée par l'église latine et, à son heure, par la Renaissance italienne détermina

2. *Une ligne de musique antique*, dans *Revue des Etudes grecques* VII Année 1894 Paris Ernest Leroux II, p. 202. Cf. aussi *Encyclopédie de la Musique Fasquelle*, Paris, 1961 Tome III, p. 1006.
3. *I canti popolari italiani* Arnoldo Mondadori Editore 1973, pp. 186—189.
4. Dans le vol. *Vechi cintece de viteji* Editura de Stat pentru Literatură şi Artă Buc., p. 122.
5. Dans *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël* Paris Librairie Orientaliste Paul Geuthner 1982, p. 25.

dans l'espace géographique et spirituel roumain un puissant courant d'affirmation de la musique italienne. On sait par exemple que les presses vénitiennes firent voir le jour à des compositions de Philothée, un actif hymnographe de la cour du prince roumain Mircea l'Ancien, au confluent des XIV —XV siècles. A Venise toujours, chez Giovanni Camotio, imprimeur, parurent en 1568 le texte et la mélodie en notation du type „ars mensuralis" de la ballade recueillie par P. Hektorović auprès des pêcheurs qui „l'avaient apprise d'un autre peuple", cette ballade évoquant par ailleurs des événements du temps de cet autre prince roumain, Radu I , à la fin du XIVe siècle [6].

Nous disions tantôt que l'église latine ne contribua pas peu, durant l'histoire, à l'affirmation de la culture musicale italienne dans l'espace spirituel roumain. Sa première contribution remonte au début du XIe siècle et





6. Voir Vasile Tomescu, *Significations actuelles de quelques anciennes chansons épiques*, dans *Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice Seria A 3 Comunicări* Sesiunea Științifică decembrie 1981, Buc., pp. 287—315.

se place dans le contexte des événements politiques et religieux qui ont eu lieu à la dite époque. Il s'agit en l'espèce de Gerardus de Sagredo, un vénitien qui avait étudié les arts libéraux à Bologne et qui, en 1021, était devenu l'abbé d'un couvent de sa ville natale. Ardent défenseur du christianisme — il sera d'ailleurs martyrisé par les païens en 1046 —, Gerardus fut emmené à Bude par Etienne I , roi de Hongrie, qu'il avait accompagné à Ravenne et à Rome, et fut sacré évêque de Morisena-Cenad, une localité du Banat roumain. En tant que tel, Gerardus se manifesta comme un promoteur de l'enseignement dont l'étude et la pratique de la musique ne manquaient pas. L'ouvrage *Deliberatio Gerardi Moresanae Aecclesiae Episcopi supra hymnum trium puerorum* — imprimé en 1789 à Alba Iulia par Ignatius Batthyáni, évêque de Transylvanie — qui traite de la *Musica Dei,* de la mélodie et des instruments de musique, ainsi que d'autres ouvrages — tels que la *Legenda Sancti Gerardi Episcopi* attestent des préoccupations relevant du domaine de la culture musicale établie et encouragée par l'italien Gerardus dans le centre spirituel qu'il avait fondé. Avec le XVe siècle, disons avec le Quattrocento, les contacts avec l'espace spirituel roumain s'intensifient et nous voyons fleurir à Oradea une activité musicale portant l'empreinte de l'école italienne. On sait que dès le XIIe siècle, des jeunes gens de cette ville des confins Ouest de la Transylvanie partaient à Paris — conformément aux droits délivrés par un diplôme de 1192 — afin d'étudier la musique à l'école de Notre-Dame. Des renseignements nous sont parvenus également quant à la vie musicale de la Moldavie du XIVe siècle, comme suite des contacts avec l'église latine : un document de 1384 atteste l'existence d'un chant religieux du type *Jubilate,* de même que des livres de chant imprimés à Venise et spécialement destinés à enseigner la pratique de ce type de chant ecclésiastique dans le diocèse de Milcov situé au Sud de la Moldavie. Très précieux aussi sous ce rapport l'ouvrage imprimé, conservé à la bibliothèque d'Alba Iulia (Transylvanie) et intitulé : *Missale secundum chorum alme ecclesiae Strigoniensis... bene revisum ac fideli studio emendatum : de consensu ac favore Reverendissimi in Christo*

patris ac domini, domini Michaelis episcopi Milckouiensis ...Impresum Venetija... Anno M.CCCC.LXXXVI.

La XVIe siècle enregistre la plus puissante affirmation de la musique et des musiciens italiens se trouvant au service des princes transylvains d'Alba Iulia. Parmi ceux-là, attestés comme actifs en ce lieu vers la fin du XVIe siècle, se trouvaient ce „Ponte Simon musicus Florentinus" ainsi que d'autres Italiens originaires de Rome, Padoue, Brescia, Ancône, Mantoue, Gênes, Venise, Milan, Vérone, Bologne. Lors de l'édition de 1979 du Symposium organisé par le *Centro Studi Rinascimento Musicale,* nous eûmes l'occasion de présenter une communication dans le cadre de laquelle nous apportâmes l'exemple de compositions créées par G. B. Mosto à Alba Iulia et que nous offrîmes dans l'interprétation de la chorale „Madrigal" de Bucarest (ces compositions du musicien italien ont été publiées à Venise en 1595) ; à la même occasion, nous nous rapportâmes aussi à des ouvrages traitant de l'art sonore comme le fameux traité *IL TRANSILVANO DIALOGO SOPRA IL MODO DI SONAR ORGANI ET ISTROMENTI DA PENNA* dû à Girolamo Diruta et également imprimé à Venise (en 1593). De notre communication ne manqua pas non plus la mention de Valentin Bakfark — luthiste et compositeur bien connu —, originaire de Braşov (Transylvanie), très actif en ces domaines et fort apprécié en son temps en Italie où d'ailleurs il mourut en 1976, à Padoue. Pour les interférences musicales roumano-italiennes, il convient aussi de rappeler le célèbre recueil intitulé *Codex Caioni* (1634—1671) d'après le nom de l'auteur, Ioan Căian — compositeur et organiste roumain, natif de cette même Transylvanie dont il devint finalement le vicaire. Il avait été formé dans l'esprit de Hukbald et de Guido d'Arezzo et l'on s'en rend compte à son oeuvre ; le *Codex Caioni* renferme en effet des compositions profanes — parmi lesquelles une sarabande *„Balletzo Italica"* (feuillet 210) — et religieuses, celles-ci destinées à figurer dans les „petits concerts spirituels". «Dans les milieux catholiques, le genre „petit concert" fut adopté directement d'Italie : les compositions de Viadana, Grandi, Monteverdi, Finetti et d'autres s'amassèrent dans les bibliothèques des couvents franciscains et jésuites de Transylvanie» [7]. De l'oeuvre musicale de certains élèves de Monteverdi, le *Codex* comprend (au feuillet 163) la composition *Da pacem, 2 tenor* de Giovanni Rovetta. En dehors du recueil de Căian, les archives des villes de Sibiu et Braşov conservent elles aussi des partitions de compositeurs italiens des XVe—XVIIe siècles, dont les unes en manuscrits originaux: il s'y trouve ainsi des pièces vocales ou instrumentales de Leandro Gallerano, Tiburtio Massaini, Annibale Orgas, Orazio Vecchi, Nicollo Dalla Casa, Andrea et Giovanni Gabrielli. En 1667, Căian réalisait encore un ouvrage, destiné cette fois à l'orgue ; il s'agit de *l'Organo Missale opera ac studio Fratris Joannis Kaioni* renfermant 39 messes et 53 litanies dont la structure rythmique et mélodique relève „de l'influence des arias et des cantates religieuses italiennes" [8].

La première troupe d'opéra avec la participation de chanteurs italiens actifs sur le territoire de la Transylvanie est attestée dans la ville d'Oradea, le centre déjà évoqué ; c'est là, qu'en 1766—69, K. D. von Dittersdorf — ancien élève de G. B. Bonno, à Vienne, dirigea une troupe d'opéra formée de chanteurs préparés par le même Bonno, telle que le soprano Nicolini. Dès 1766, J.C. Flachat relatait l'impression qu'avait produite à la cour princière de Bucarest — „ville ouverte, assez considérable" — „la vivacité & le brillant des ariettes italiennes". Ce renseignement nous fait comprendre, par conséquent, que la musique italienne et ses interprètes étaient présents sur tout le territoire de la Roumanie : et, de fait, Livio Cinti se trouvait à la tête d'une troupe d'opéra à Sibiu de 1771 à 1773 ; Francesco et sa troupe arrivaient à Bucarest en 1784 ; des opéras de Sacchini, Salieri, Paisiello et Cimarosa étaient représentés à Timişoara au cours de la saison 1791/1792 et l'on conserve encore de 1799 l'affiche du spectacle de *La Fiera di Venezia ;* à Jassy, capitale de la Principauté de Moldavie, en 1788, l'audition du *Te Deum* de Giuseppe Sarti „con campane e cannoni", à propos duquel le *Courrier de Moldavie* du 18 février 1790 notait que c'est „une ample Musique Vocale Italienne accompagnée de quelques centaines d'instruments. C'étoit un

7 Cf. Vasile Mocanu, *Ioan Căian*, Buc., Editura Muzicală 1973, p. 64.

choeur concertato que le célèbre Sarti avoit composé presqu'à l'impromptu".

Ce sont des événements pareils qui préparèrent le terrain à la pénétration massive — voir à l'autorité absolue — du répertoire lyrique italien, depuis Rossini et Donizetti à Bellini et Verdi, dans le théâtre d'opéra des centres urbains de Roumanie. Quant à Monteverdi, c'est Nicolae Filimon — critique musical spécialisé dans les spectacles d'opéra — qui en parle dans le journal *Naţionalul* du 24 mars 1858 ; le musicien italien, écrivait-il, „doué de vastes connaissances de mathématiques et de physique, a inventé l'accord dit de *settima di dominante maggiore*, celui de la quinte du ton, et celui de la note sensible, dit de *settima diminuita*, en conférant par cette nouvelle invention la plus grande souplesse à l'harmonie en même temps qu'une solution au problème le plus important qui occupe les musiciens les plus savants". Une vingtaine d'années plus tard, le musicologue roumain T. T. Burada mentionnera le nom de Monteverdi dans *l'Almanach musical* de 1877 et, moins d'une centaine d'années après Filimon, le compositeur Dimitrie Cuclin s'en occupera (en 1933) dans son *Traité d'esthétique musicale* au sujet des innovations introduites dans l'emploi du leitmotiv dans l'opéra. Au début de notre siècle, Constantin Brăiloiu expliqua avec subtilité et pénétration les causes psychologiques qui sont à la source du célèbre *Lamento d'Arriana* : „Cela commence — disait le musicologue roumain en 1919 — aux limites de la musique. La Douleur n'est pas musique encore ; mais elle y aspire. Elle la cherche, car elle est tourment et la musique est repos. Elle l'appelle. Mais il faut d'abord qu'elle s'épuise. Il faut que le soupir devienne cri, le cri imprécation, invective. Il faut qu'elle s'exalte, qu'elle s'exaspère, qu'elle s'époumonne. Il faut qu'elle s'enivre d'elle-même, longuement, opiniâtrement, jusqu'au vertige. Alors seulement la Douleur exténuée trouvera enfin le repos, avec l'espoir de la mort. Alors seulement fleurira d'elle cette pure fleur de chagrin, l'aria, la plus belle de toutes les musiques .Alors seulement elle sera délivrée de sa propre obsession par la clémence de la mélodie. Et du récit s'exalera le chant, le plus beau de tous les chants, le plus bref aussi, car le sacrifice est consommé".

Dans la vie musicale bucarestoise du milieu du siècle, un moment fait date en 1941 : c'est l'audition en concert de l'opéra *Orfeo*, présenté sous les auspices de l'Istituto di cultura italiana à Bucarest, avec l'éminent concours du professeur Alessandro de Masi. Cette audition, comprise dans le cycle intitulé „Le origini del teatro musicale", jouit du concours d'une équipe de chanteurs et du choeur de l'Académie de Musique de Bucarest. L'opéra fut chanté en roumain, la traduction du texte reposant sur la version française signée par Vincent d'Indy. Le fait que l'orchestre avait été remplacé par le piano et l'harmonium n'empêcha pas qu'*Orfeo* fût accueilli avec le plus vif intérêt par le public bucarestois, les chroniqueurs et critiques musicaux s'attardant sur sa valeur.

Quelque temps après, le tricentenaire de la mort du grand musicien italien fut l'occasion d'un nouvel hommage du monde musical roumain : le 9 juillet 1943, la „Radio România" diffusait un „portrait Monteverdi" réalisé par Alfred Alessandrescu, compositeur et chef d'orchestre bien connu qui — en parlant du „père de l'opéra" — s'exprimait en ces termes : „Le suprême mérite de ce compositeur consiste dans cette intensité de l'inspiration, dans cette concentration d'humanité, qui font de lui l'un des plus grands chanteurs de la douleur transformant les germes des anxiétés passionnelles dans la plus pure harmonie de formes, en splendeurs divines... *Orfeo* demeure incontestablement le chef-d'oeuvre de la réforme mélodramatique. Monteverdi, en s'inspirant à l'esthétique florentine, refuse néanmoins à faire de la musique l'esclave de la poésie, la considérant capable d'exprimer par elle-même le sentiment... Monteverdi enrichit le système harmonique en cherchant des chromatismes et des dissonances nouvelles. Il développe l'instrumentation de manière insoupçonnée/.../ Il introduit des moyens techniques nouveaux, comme le *pizzicato* et le *tremolo* aux cordes, en s'efforçant ainsi à créer le coloris orchestral"... „Monteverdi impose sa nouvelle conception sur l'art musical, au nom de la „mélodie", seule expression immédiate des passions humaines/.../ Le récitatif de Monteverdi est parsemé d'accents mélodiques, il est puissant, dramatique et expressif dans sa simplicité. On trouve, chez lui, à côté des récitatifs, des : *ariosi*, des airs strophiques,

des choeurs, des ballets chantés et dansés, des pièces symphoniques exprimant les sentiments définitifs et assurant l'unité du drame. Il met donc au service de la nouvelle forme de la tragédie toutes les ressources techniques dont pouvait disposer son génie. Il a fait du spectacle aristocratique de Florence la tragédie musicale par excellence"[9].

En Roumanie contemporaine, Monteverdi ne cesse d'être du répertoire concertant, des programmes de la RTV et des enregistrements sur disque. Ainsi, le 11 janvier 1966, dans une version orchestrée par le compositeur Doru Popovici, *Orfeo favola in musica* est exécuté par l'Orchestre Symphonique de la Cinématographie Roumaine, sous la baguette de Paul Popescu et avec le concours des voix solistes de Emilia Petrescu, Martha Kessler, Elisabeta Neculce-Carțiș et du Choeur „Madrigal", sous la direction de son chef Marin Constantin. Le 17 mars 1969, *Orfeo* est présenté à nouveau sous la forme d'„un spectacle expérimental" à l'Opéra Roumain, dans l'interprétation de l'orchestre et du choeur de l'Opéra de Bucarest sous la direction du même Paul Popescu, avec le concours des solistes Elisabeta Neculce-Carțiș, Maria Șindilaru, Viorica Bezetti, Ion Stoian et Valentin Loghin. „La musique de Claudio Monteverdi — notait l'auteur roumain de la dite version orchestrale[10] —, oeuvre d'un authentique créateur, ne vieillira jamais, nous émouvant par ce vaste horizon humain, par cette candeur des idées et des sentiments qui la traversent". Étant convaincu que «Claudio Monteverdi a apporté des moyens d'expression nouveaux, révolutionnaires, notamment l'aspect de l'harmonie chromatique, la variété du rythme et du timbre» et que «les partitions conservées offrent des affinités avec celles „aléatoires" de nos jours dans le sens qu'elles admettent un grand nombre de solutions pour les timbres», Doru Popovici a pu réaliser sa réorchestration „de la merveilleuse partition, dans le désir de lui imprimer une expression toute pure, nue, presque monochrome et austère". L'opéra *Orfeo* a encore été présenté dans la version de Malipiero au Studio de Concerts de la Radio-Télévision Roumaine, le 30 novembre 1973, sous la baguette de Ludovic Baci, avec, parmi les solistes, la soprano Emilia Petrescu (interprétant „La Musica" et „Eurydice") et Nigel Rogers (d'Angleterre) dans Orfeo. Au même Studio de Concerts de la RTV-Roumaine furent également présentés *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, le 28 octobre 1966, ayant comme solistes Emilia Petrescu, Martha Kessler et Vasile Moldovan, et — le 7 avril 1969 — *Il ritorno di Ulisse in patria. dramma in musica*, avec les solistes Martha Kessler, Gheorghe Crăsnaru, Maria Slătinaru, Valentin Teodorian. Les deux concerts furent dirigés par Ludovic Baci. — Le quatrième centenaire de la naissance de Monteverdi a été célébré le 11 juin 1967 par la Radio-Télévision Roumaine, en collaborant avec la Commission Nationale Roumaine à l'UNESCO et avec l'Union des Compositeurs de la R. S. de Roumanie. Ce concert — qui avait la signification d'un hommage à l'illustre fils de Crémone — bénéficia d'un „cahier-programme" élaboré par Zeno Vancea (Prix Herder) et dont la préface était signée par le musicologue Gheorghe Firca. Il faut ajouter, en ce qui concerne Gheorghe Firca, que la même année, il publiait une étude dédiée à Monteverdi dans le no. 9 de la revue *Muzica*, où — une fois encore — un hommage lui était apporté.

Enfin, l'*Incoronazione di Poppea* a été présentée dans la version orchestrale de Ludovic Baci, qui tint également la baguette du concert, le personnage titulaire étant interprété par Emilia Petrescu, *Nerone* par Cornel Stavru, *Ottavia* par Elisabeta Neculce-Carțiș ; avec une autre distribution des interprètes, *Poppea* le fut par Horiana Brănișteanu, *Nerone* par Florin Diaconescu et *Ottavia* par Maria Slătinaru, lors d'une reprise de *l'Incoronazione* sous la même baguette (Ludovic Baci) et toujours à la Radiotélévision Roumaine le 27 février 1972. Dans sa version le dit chef d'orchestre roumain poursuivait l'évocation des groupes d'instruments en usage à l'époque de Monteverdi à la cour du duc de Mantoue et dans les théâtres de Venise : groupe des cordes, groupe des vents (*flauti dolci* et cuivres), groupe d'instruments *continuo* (orgue, *cembalo*, harpe et *viola da gamba*). Le directeur d'orchestre-orchestrateur a essayé de mettre en relief les aspects propres à l'opéra monteverdien, toutes „ces harmonies expressives qui s'enchaînent audacieusement

8 Id., pp. 46—47.
9 *Radio-Romania* an. VI, No 125, 3 juillet 1943, p. 3.

à des modulations imprévues, surprenantes, inédites, voire stupéfiantes dans les moments-clé", ces vocalises „grâce auxquelles toute limite entre récitatif et arioso est effacée" [11] comme par exemple à la I scène de l'acte I *(Ottone)*, ou bien dans la lamentation *d'Ottavia* au finale de l'acte II, ou encore, à ce moment qui anticipe le schéma ternaire de l'„aria da capo" que constitue le duo final Neron-Poppée à l'acte II /Exemple.../. C'est à Ludovic Baci — remarquait Doru Popovici [12] — à propos de la présentation du *Couronnement de Poppée* — que „revient le mérite de nous avoir offert une orchestration avec des instruments „sortis de musée" mais conçue, en général, dans un style moderne". En soulignant ses «combinaisons du timbre des vents avec la transparence „latine" de l'accompagnement», Doru Popovici affirmait que «plus d'une fois nous sont restitués de manière convaincante et le caractère d'un pathétisme troublant du discours musical — presque „tristanesque" —, traversé d'harmonies chromatiques et touchant parfois jusqu'à l'incertitude tonale, et le coloris calme, serein, de certaines amples sections conçues dans le plus noble esprit „Renaissance"». Gheorghe Firca, lui, expliquait dans l'étude que nous avons déjà évoquée sous son nom: «Au bout du chemin créateur de Monteverdi, *l'Incoronazione di Poppea* marque un apogée, un summum de sa pensée. Les moyens, généralement courants sur le plan de l'intonation dans les récitatifs, s'ajoutent des éléments nouveaux, soit comme le résultat d'un emprunt opéré à ces moyens que la musique italienne avait accumulés entre temps, soit — plutôt — comme le résultat d'une évolution absolument propre. Ces éléments de nouveauté sont les suivants : une harmonie mieux définie du point de vue tonal, un rythme restreint en tant que variété et orienté vers l'impulsion ternaire, une nouvelle forme de traitement du moment lyrique — l'aria da capo —, laquelle s'érige en souveraine et devient décisive pour le développement de l'opéra à l'étape immédiatement suivante. Ces moyens, ainsi restreints quantitativement, jouissent semble-t-il d'une efficacité qualitative supérieure. Ils ne produisent pas chez l'auditeur la joie que procure la luxuriance *d'Orfeo* et sont, en dépit de leur simplicité, plus difficilement pénétrables. Le style dernier du compositeur, conséquence des accumulations dues à son propre effort de démiurge, atteint néanmoins à des formules d'une originalité parfaite, échappant à n'importe quelles déterminations. Ce choeur de voix d'hommes, solennel, monumental, étrange apparition dans le contexte musical, préfigure les choeurs à l'unisson des opéras ultérieurs ; il serait pourtant particulièrement osé de chercher ses antécédents ou de poursuivre ses conséquences sur le plan dramaturgique ou stylistique». *L'Incoronazione di Poppea,* achevait Gh. Firca son étude, «fait partie de ces oeuvres tardives dans la création d'un artiste, lesquelles, tout en restant dans les frontières du classicisme, sont issues de forces individuelles qui s'équilibrent d'elles-même et aboutissent à une expression unitaire, statuaire et — tout au-delà — essentielle. N'est-ce donc pas le cas de la deuxième série de préludes et fugues du *Wohltemperiertes Klavier* de Bach, des derniers *Quatuors* de Beethoven, de la deuxième partie du *Faust* de Goethe ?».

Avant de finir notre intervention qui, nous l'espérons, a peut-être réussi à fair valoir l'importante présence de la création d'opéra de Monteverdi en Roumanie en même temps que l'affirmation d'une véritable école roumaine de pensée et pratique musicales reliées à la mise en valeur de la contribution du musicien italien au développement du théâtre lyrique, nous nous arrêterons un instant sur une autre facette de l'oeuvre du „divin Claude" tout aussi profondément intégrée dans le répertoire roumain et fort appréciée du public : il s'agit du *madrigal* montéverdien. Il fait partie du répertoire de nombreuses formations chorales professionnelles et d'amateurs, actives dans différentes villes de Roumanie. Écoutons dès lors un modèle du genre en tant que *maestria* de l'interprétation, en tant qu'authenticité du style propre à la musique de Monteverdi : c'est le „Lasciatemi morire" dans la vision interprétative du chef Marin Constantin à la tête de sa chorale *Madrigal* — enregistrement sur disque Electrecord (ST-ECE 0265).

(en français par Colette Ghimpeţeanu)

10 *Claudio Monteverdi : L'Incoronazione di Poppea"*, dans *Gazeta Literară*, Buc., an. XIV, No 29, Jeudi, 20 Juillet 1967.
11 Avant-Propos du Programme du dit concert.
12 *Gazeta Literară*, art. cité.

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

MUZICA — Nr. 10, 48 p. București — octombrie 1982

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

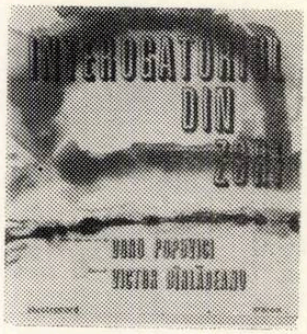
COLECTIVUL REDACȚIONAL

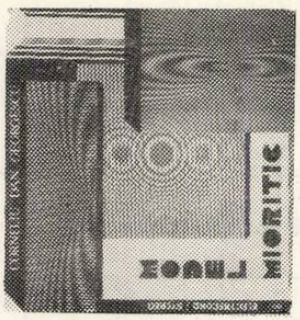
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

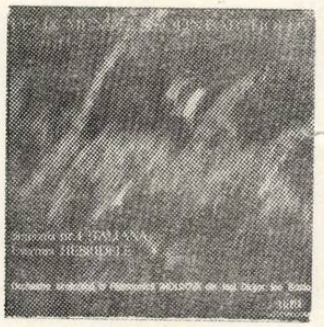
COLEGIUL REDACȚIONAL

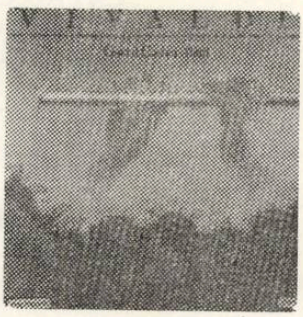
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Teatrul național din Iași.









I. P. Informația c. 2569

42.416

Prețul lei 15

11

MUZICA

NOIEMBRIE 1982

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

RADU PALADI (muzica)
CONSTANTIN CÎRJAN (versurile)
Drumul ce ni l-am ales
Un bilanț impresionant 1
NICOLAE CĂLINOIU
Ziua internațională a muzicii 3
VASILE TOMESCU
„Cîntarea României“ 4
NICOLAE CĂLINOIU
Omagiu lui I.L. Caragiale 5

ANIVERSĂRI

ZENO VANCEA
La centenarul nașterii lui Igor Stravinsky 7
MYRIAM MARBE
Stravinsky sau „Complexio oppositorum“ . 11

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Horia Șurianu, Costin Cazaban, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Cristina Sârbu, Nicolae Brînduș, Dan Scurtulescu, Enea Borza 15

DE PESTE HOTARE

GEORGE MANOLIU
Concursul internațional „Ceaikovski“ . . 25
IOSIF SAVA
VIOLETA DINESCU
Bayreuth 1982 28
HORIA ȘURIANU
Al patrulea festival internațional „Bach“ 30
EUGEN PRICOPE
La Bergen, ascultînd, privind 31
CORINA JIVA
Globul muzical 34

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

DAN SCURTULESCU
Corneliu Dan Georgescu — Portrait . . 35

SOMMAIRE

Un bilan impressionant 1
NICOLAE CĂLINOIU
Le jour international de la musique . . 3
VASILE TOMESCU
„Hymne à la Roumanie“ 4
NICOLAE CĂLINOIU
Hommage à I.L. Caragiale 5

ANNIVERSAIRES

ZENO VANCEA
Le centenaire Stravinsky 7
MYRIAM MARBE
Stravinsky ou „Complexio oppositorum“ . 11

LA VIE MUSICALE

Signataires : Horia Șurianu, Costin Cazaban, Edgar Elian, Liviu Dănceanu, Cristina Sârbu, Nicolae Brînduș, Dan Scurtulescu, Enea Borza 15

DE L'ETRANGER

GEORGE MANOLIU
Le concours international „Ceaikovski“ . 25
IOSIF SAVA
VIOLETA DINESCU
Bayreuth 1982 28
HORIA ȘURIANU
Le quatrième festival international „Bach“ 30
EUGEN PRICOPE
Le festival international de Bergen . . 31
CORINA JIVA
Le globe musical 34

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

DAN SCURTULESCU
Corneliu Dan Georgescu — Portrait — . 35

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 11 (362) NOIEMBRIE 1982

Un bilanţ impresionant

La 21 noiembrie, cetăţenii patriei noastre au fost chemaţi în faţa urnelor, la alegerile de deputaţi în consiliile populare comunale, orăşeneşti, municipale şi ale sectoarelor municipiului Bucureşti. Evenimentul îmbracă o semnificaţie deosebită în viaţa ţării deoarece prin reînnoirea mandatului deputaţilor din consiliile populare, organe locale ale puterii şi administraţiei de stat, este continuată pe plan şi mai amplu activitatea de bună gospodărire a oraşelor şi satelor, a problemelor edilitar-gospodăreşti. Campania electorală desfăşurată în condiţiile climatului de puternică angajare patriotică, revoluţionară pentru înfăptuirea Programului partidului, a hotărîrilor Congresului al XII-lea, a însufleţitoarelor orientări ale secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, a avut darul de a contribui la perfecţionarea cadrului politic în care se desfăşoară acest însemnat eveniment politic, la strîngerea şi mai puternică a legăturii cu masele populare.

Apelul Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste adresat tuturor cetăţenilor Republicii noastre constituie un bilanţ însufleţitor al marilor înfăptuiri obţinute de oamenii muncii de pe întreg cuprinsul ţării — români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi — în aceşti ani de o fertilitate fără egal şi este totodată o mobilizatoare chemare pentru noi înfăptuiri. Apelul este o vastă şi strălucită platformă de acţiune, o grăitoare expresie a profundului democratism al societăţii noastre, a unităţii şi coeziunii poporului în jurul partidului, a secretarului său general şi preşedintelui Republicii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu.

Alegerile de la 21 noiembrie au loc în preajma a două mari evenimente politice — Conferinţa Naţională a partidului şi aniversarea a 35 de ani de la proclamarea Republicii, momente remarcabile în viaţa partidului şi poporului, în lupta pentru construirea societăţii socialiste multilateral dezvoltate în România. Sub aceste auspicii, alegerile capătă o aură şi mai strălucitoare, contribuind la continua adîncire a democraţiei noastre socialiste.

Bilanţul bogat în înfăptuiri prezentat în Apelul Frontului Democraţiei şi Unităţii Socialiste, organism politic ce grupează, sub conducerea partidului, toate organizaţiile de masă, obşteşti şi profesionale, este un bilanţ impresionant, obţinut în ultima legislatură, care ilustrează, în ciuda fenomenelor de criză care zguduie din temelii sistemul economic mondial, succesele dobîndite de ţara noastră pe toate planurile de activitate, care demonstrează, prin realizări palpabile, că România a găsit căile şi mijloacele adecvate de a continua să-şi modernizeze industria, garanţia prosperităţii generale, a apărării şi afirmării independenţei şi suveranităţii, să-şi dezvolte agricultura prin declanşarea unei noi revoluţii. De asemenea, să aplice un amplu program de investiţii, să continue acţiunile de sistematizare a localităţilor, să dezvolte şi să modernizeze învăţămîntul, să dea ştiinţelor, artelor, întregii vieţi publice un nou avînt. Ca rezultantă a tuturor marilor transformări şi a acestei febrile activităţi care slujesc intereselor omului, personalităţii sale, s-a realizat o creştere substanţială a calităţii vieţii. Dezvoltarea economică a ţării, aşa cum arată Apelul, a dus la îmbunătăţirea condiţiilor de muncă şi de viaţă ale întregului popor, la creşterea nivelului de trai, material şi spiritual al tuturor celor ce muncesc.

Susţinînd o amplă activitate internaţională, partidul şi statul nostru au făcut să sporească legăturile internaţionale. Astăzi, România întreţine relaţii diplomatice şi consulare cu aproape 140 de ţări, are legături economice cu peste 150 de ţări, participînd pe scară tot mai largă la diviziunea internaţională a muncii şi afirmîndu-se ca un factor recunoscut şi stimat de propulsare a luptei pentru asigurarea dezarmării, securităţii şi păcii, aşezării relaţiilor dintre state bazate pe egalitate, pe renunţarea la folosirea forţei şi rezolvarea tuturor conflictelor numai pe cale paşnică, pe calea tratativelor. În spiritul documentelor Congresului al XII-lea s-au dezvoltat şi adîncit relaţiile de prietenie, solidaritate şi cooperare pe multiple planuri, cu toate ţările socia-

liste, s-a intensificat colaborarea cu țările în curs de dezvoltare, cu celelalte țări ale lumii, fără deosebire de orînduire și sistem social. Țara noastră, președintele ei se bucură de stima și prețuirea tuturor popoarelor lumii.

Programul cu care Frontul Democrației și Unității Socialiste s-a prezentat în fața alegătorilor, platforma politică a candidaților săi este Programul Partidului Comunist Român, concretizat în obiectivele actualului cincinal, în hotărîrile Congresului al XII-lea al partidului, obiective a căror înfăptuire este hotărîtoare pentru viitorul patriei și poporului nostru.

Alegerile de deputați în organele locale ale puterii se desfășoară sub semnul continuării cu fermitate a politicii de dezvoltare multilaterală a patriei, a economiei naționale, de ridicare pe o treaptă superioară a întregii activități economice și sociale, de creștere a bunăstării materiale și spirituale a întregului popor. Manifestările de înalt spirit patriotic, cetățenesc care au precedat alegerile au demonstrat că cetățenii patriei sînt hotărîți să-și concentreze toate forțele, să mobilizeze toate energiile creatoare pentru a transpune în fapte politica partidului și statului. Apelul Frontului Democrației și Unității Socialiste constituie o vibrantă chemare la acțiune, la participarea tuturor cetățenilor la lupta pentru edificarea socialistă, pentru perfecționarea muncii în toate compartimentele vieții economice și sociale.

Frontul Democrației și Unității Socialiste se angajează ca, prin candidații săi, care vor primi învestitura de deputați, prin toate organismele și mijloacele, să acționeze pentru perfecționarea, în continuare a activității consiliilor populare, care prin atribuțiile tot mai mari ce le sînt încredințate, prin competențele stabilite de lege sînt, practic, implicate în întreaga activitate ce se desfășoară pe teritoriul lor. Semnificativ este faptul că nu există nici un domeniu în care consiliile populare să nu fie chemate a acționa, nu există nici un domeniu de activitate în care consiliile populare să nu conlucreze cu masele la rezolvarea celor mai diverse probleme vizînd dezvoltarea armonioasă, multilaterală a tuturor zonelor țării, la cuprinderea și folosirea tot mai rațională a forței de muncă, la înfăptuirea măsurilor de autoconducere, autogestiune și autoaprovizionare. Alegerea ca deputați a celor mai buni dintre cei mai buni cetățeni, oameni ale căror calități și deprinderi gospodărești au fost verificate în practică — între aceștia numărîndu-se și oameni de artă — este chezășia realizării, cu înaltă răspundere a Programului partidului, a aspirațiilor de bunăstare și fericire a poporului, de continuă înălțare a patriei pe cele mai înalte culmi ale progresului și civilizației socialiste.

Oamenii de cultură și artă sînt chemați să contribuie prin operele lor la formarea omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, revoluționară. Îndemnul adresat este de a se inspira din viața și munca poporului, din lupta sa eroică pentru făurirea noii societăți. Noi, oamenii artei muzicale, avem nobila misiune de a realiza opere cu un puternic spirit patriotic și revoluționar, pătrunse de idealurile socialismului și comunismului, capabile să sădească în conștiința oamenilor înaltele valori și virtuți umaniste, dragostea fierbinte față de patrie, popor și partid.

Ne exprimăm nestrămutata convingere că noii deputați aleși la 21 noiembrie își vor onora mandatul, aducînd un plus de energie, de pricepere, de entuziasm în buna gospodărire a localităților. a județelor. Ca fii devotați ai acestei țări, vom căuta ca și în viitor să ne facem simțită prezența și munca în desfășurarea revoluționarei opere educative, de formare a omului nou. Este un angajament ferm pe care-l dorim ilustrat prin realizări pe măsura excelentelor condiții ce le avem la dispoziție, a exigențelor exprimate față de munca noastră, față de cerințele epocii în care trăim și muncim.

Ziua internațională a muzicii

Nicolae CĂLINOIU

În spiritul recomandărilor Consiliului Internațional al Muzicii, organism care funcționează sub egida U.N.E.S.C.O., în fiecare an, la 1 octombrie, se sărbătorește „Ziua internațională a Muzicii", eveniment care este marcat prin ample și diverse manifestări muzicale în întreaga lume.

Prin aceste manifestări se evidențiază rolul educativ al muzicii, contribuția acesteia la înfrățirea popoarelor în lupta pentru pace și pentru promovarea valorilor culturii, pentru adîncirea relațiilor de prietenie și colaborare între toate țările lumii.

Mai mult ca oricînd, nobilul atribut al muzicii, una dintre cele mai specifice expresii ale geniului uman, ne apare legitimat de deziderateie majore ale culturii și civilizației puse în slujba salvgardării păcii, edificării unei noi ordini social-economice echitabile pe planeta noastră, omagierii spiritului constructiv cu care este înzestrat omul, în contrast cu ororile dezlănțuite ale războiului, urii, opresiunii, exploatării și obscurantismului.

Celebrarea Zilei internaționale a muzicii înseamnă pretutindeni în lume aducerea unui prinos de laudă artei angajate, artei care adresează un luminos mesaj prezentului și viitorului, artei ca identitate a societății umane, a fiecărui popor în parte, a exponenților vieții spirituale de pe toate meridianele, a omului simplu care își împletește existența cotidiană cu muzica. Și ce virtute mai caracteristică, ce forță interioară mai definitorie posedă muzica dacă nu aceea de a rosti în universal cu profunzime și autenticitate, dincolo de perimetrul limbilor, dincolo de diferențele pe care le prezintă modul de viață, tradițiile, cadrul geografic și istoric propriu fiecărui popor ? Pentru noi cei care slujim muzica în țara care l-a născut pe Enescu, cuvintele distinsului muzician român sînt de o vie și permanentă actualitate : „Muzica... un grai izvorît din inimă și menit s-aducă dragoste și-nfrățire printre cei pe care îi despart credinți și obiceiuri deosebite. Muzica este un grai în care s-oglindesc, fără posbilitate de prefăcătorie, însușirile psihice ale omului, ale popoarelor... Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și s-apropie inimile într-o caldă-nfrățire, așa precum a-nțeles-o măreața antichitate, creînd mitul lui Orfeu".

Aspect reprezentativ al vieții spirituale a națiunii noastre socialiste, muzica reunește astăzi în România milioane și milioane de oameni într-un crez comun patriotic și umanist, într-un efort unic de ridicare pe trepte superioare ale culturii și civilizației pe pămîntul străbun. Muzica este pentru noi una din mărturiile continuității istorice și spirituale, glasul dorinței de libertate și independență, semnal de luptă pentru apărarea gliei în vremurile în care puteri vrăjmașe s-au abătut asupra-i, și totodată, chemare la dragoste și la bucurie de viață, mesaj de prietenie cu toți cei care iubesc adevărul, binele, frumosul.

Artă cu profundă forță de înrîurire, muzica împlinește o importantă funcție socială. Istoria umanității demonstrează că, în toate timpurile muzica a constituit, datorită caracterului său specific, un mijloc deosebit de important pentru influențarea maselor. Nu este cazul și nici nu îmi propun să amintesc aici, chiar într-o sumară incursiune retrospectivă, cît de prezentă și de binefăcătoare a fost muzica în viața oamenilor, în viața poporului nostru, în marile epoci de luptă pentru eliberarea națională și socială, de împlinire a idealurilor progresiste, de viață materială și spirituală.

Muzicii, prin capacitatea sa de a emoționa și transmite — într-un limbaj universal — idei, sentimente și mesaje de o factură superioară, în spiritul umanismului caracteristic societății socialiste, îi revine, în sistemul artelor, o sarcină educativă deosebit de importantă. Forța ei de pătrundere și de convingere este extrem de vastă și de o eficiență durabilă.

Dimensiunile fără precedent, de ordin cantitativ și calitativ pe care muzica le înregistrează în cadrul Festivalului național „Cîntarea României" vastă stimulare a creativității națiunii noastre inițiată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului și Președintele țării, sînt o expresie elocventă a ascensiunii valorilor artei omagiată astăzi pe plan mondial.

Ziua internațională a Muzicii coincide cu primele manifestări ale noii stagiuni de concerte și spectacole, ale noului an de învățămînt, ale noii stagiuni în activitatea membrilor Uniunii compozitorilor și Muzicologilor, a membrilor Asociației Oamenilor de Teatru și Muzică, a colegilor noștri care lucrează în domeniul cercetării, al mișcării artistice de masă. Iată de ce considerăm ca binevenită ideea organizării acestei seri menite să înmănuncheze ofranda noastră adusă Zilei internaționale a Muzicii, alături de nenumărate manifestări similare desfășurate în săli de spectacole și concerte din toate județele țării.

„CÎNTAREA ROMÂNIEI"

Instituit în anul 1977 ca un omagiu adus patriei la împlinirea unui secol de cînd fiii ei i-au cucerit prin eroismul de legendă Independența, Festivalul Național „Cîntarea României" este o strălucită expresie a grijii și sprijinului acordate înfloririi culturii și civilizației contemporane pe pămîntul străbun de tovarășul Nicolae Ceaușescu, cel mai iubit fiu al națiunii noastre.

Perpetuînd în evul aprins al socialismului numele unui celebru poem clasic închinat țării-mamă, „Cîntarea României" semnifică azi glorificarea prin cîntec a patriei ca simbol al creativității românești, stimularea elanului constructiv al maselor care sub conducerea partidului, a secretarului său general împlinesc visul de aur al devenirilor noastre.

Bilanțul celor trei ediții ale Festivalului, spiritul de exigență care prezidează în desfășurarea celei de a IV-a ediții confirmă înalta menire cu care a fost investită această competiție la scară națională pentru afirmarea valorilor pe planuri multiple — de la creația tehnică pusă în slujba perfecționării producției de bunuri materiale, la îmbogățirea vieții spirituale și astfel la edificarea moral-estetică a membrilor societății noastre.

Desfășurarea de o amploare fără precedent a energiilor creatoare își află egalul în emulația privind calitatea, măiestria, eficiența realizărilor în toate domeniile ce conferă semenilor noștri și societății întregi atributul de demiurg.

În acest vast orizont de aspirații, preocupări și împliniri, cultura muzicală a înregistrat succese care constituie de la o ediție la alta, criterii în continuă ascensiune. S-a adîncit dialogul artei profesioniste cu arta de amatori într-o convergență a măiestriei și experienței cu larga rezonanță umană, a varietății și modernității mijloacelor de expresie cu inteligibilitatea mesajului.

Nobila, generoasa chemare cuprinsă în documentele de partid, în cuvîntările secretarului general de a pune întreaga noastră creație artistică în slujba poporului, de a o consacra luptei pentru transformarea revoluționară a societății și-a aflat un puternic ecou în activitatea componistică, muzicologică, interpretativă și de educație muzicală finalizată în Festivalul Național „Cîntarea României". Creații în toate genurile distinse cu premii ale Festivalului redau cu mijloace specifice artei sonore dragostea de patrie, umanismul societății noastre, voința de pace și colaborare, toate aceste sentimente, idealuri, atitudini aflîndu-se în profundă concordanță cu politica promovată de partidul și statul nostru, de strălucitul exponent al României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu. În acest fel, prin Festivalul Național „Cîntarea României", prin multiplicitatea de aspecte ale vieții muzicale pe care acesta le subsumează, arta sonoră devine un mijloc de transformare a societății pe care o slujește. Împreună cu creația muzicală, muzicologia, arta interpretativă, munca de educație muzicală și-au consacrat valori sub emblema Festivalului Național „Cîntarea României" printr-un efort continuu de perfecționare, de intensificare a prezenței lor în viața spirituală a țării.

Evident, dovada cea mai grăitoare a succeselor noastre o reprezintă conștiința că în raport cu acestea consemnăm încă multe și serioase carențe. Acestea se manifestă prin slaba preocupare de a reda în lumina virtuților specifice operei, operetei și baletului aspecte ale eroismului contemporan, simțirea generoasă, idealurile generoase ale generațiilor actuale în conflict cu puterile adverse de ieri, de azi și de mîine. Trebuie să intervenim mai ferm în procesul de educație muzicală, de formare a orizontului estetic, de ridicare a exigenței publicului larg, de instruire a formațiilor de amatori. Este necesar să luptăm cu mai multă hotărîre și eficiență împotriva poluării vieții artistice, pentru afirmarea autenticității în conținutul și limbajul muzicii. Toate aceste direcții înscrise în programul celei de a IV-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României" conduc spre noi succese, garantînd rezultate în această admirabilă angajare a talentului și creativității.

Vasile TOMESCU

Omagiu lui I. L. Caragiale

Cu prilejul împlinii a 130 de ani de la naşterea marelui nostru dramaturg Ion Luca Caragiale, Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" în colaborare cu Societatea culturală „I. L. Caragiale" a organizat o sesiune ştiinţifică omagială care s-a desfăşurat în zilele de 5—7 iulie, 1982 la sediul institutului care poartă numele renumitului autor. Pe lîngă comunicările prezentate de personalităţi din domeniul culturii umaniste în ansamblu şi al creaţiei şi vieţii teatrale, muzicologul Nicolae Călinoiu, preşedintele Uniunii compozitorilor, rectorul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" a pus în lumină aspecte ale relaţiei dintre opera lui Caragiale şi arta sunetelor. Publicăm în numărul de faţă textul acestei comunicări.

Despre relaţia literatură-muzică în cultura românească se poate vorbi cu adevărat abia din momentul consolidării şcolii componistice autohtone, care preia cele mai caracteristice valori din operele marilor noştri scriitori. Astfel, şi-au găsit drumul către muzică pagini nemuritoare din creaţia lui I. L. Caragiale, a lui Mihai Eminescu, Tudor Anghezi etc. În ceea ce îl priveşte pe Caragiale, ctitorul comediei moderne româneşti, această apropiere apare cu atît mai potrivită cu cît marele scriitor se manifestase întotdeauna ca un sensibil şi pasionat meloman, lăsînd să transpară aceasta nu numai în scrisul epistolar sau memorialistic, ci şi în rafinata ţesătură a imaginilor sugerate de proza şi teatrul său. Dar nu asupra acestui aspect doresc să insist, ci asupra celui privind modul în care opera lui I.L. Caragiale şi-a găsit reflexe în creaţia componistică a unor muzicieni români ai veacului nostru, dezvăluind o interesantă perspectivă a tălmăcirilor sonore.

Încercînd să reţinem cele mai semnificative manifestări componistice ale acestei translaţii literatură-muzică, pornind de la Caragiale, observăm că ea operează, aproape în întregime în domeniul spectacolului — drama şi comedia muzicală, pe de o parte, muzica de film pe de altă parte. Într-un răstimp de cincizeci de ani au apărut astfel, impunîndu-se în mod diferenţiat atenţiei publicului, două drame muzicale — *Năpasta* de Sabin Drăgoi şi *O făclie de Paşti* de Alexandru Zirra —, o operă comică, *Kir Ianulea* de Sabin Drăgoi şi trei comedii muzicale — *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Conul Leonida* de Matei Socor şi *D-ale carnavalului* de Emil Lerescu. În ceea ce priveşte muzica de film, numele lui Paul Constantinescu apare pe peliculele *O noapte furtunoasă* (1942, regia Jean Georgescu) şi *O scrisoare pierdută* (1952, regia Sică Alexandrescu şi Victor Iliu), la acestea adăugîndu-se cel al lui Mircea Chiriac, realizatorul muzicii la cele trei filme (ale regizorilor Gheorghe Naghy şi Aurel Miheles) *Două lozuri* — 1957, *D'ale carnavalului* — 1958 şi *Telegrame* — 1961). Menţionarea acestor partituri merită să o facem cu atît mai mult cu cît, după un incontestabil succes de public, compozitorii respectivi au reţinut, sub formă de fragmente destinate concertului, în suite orchestrale, momentele cele mai caracteristice, îmbogăţind astfel argumentele în favoarea legăturii dintre scrisul lui Caragiale şi muzică.

Crearea partiturii muzicale după drama *Năpasta* reprezintă, în 1927, o experienţă majoră nu numai pentru Sabin Drăgoi, ci pentru însuşi destinul teatrului muzical românesc. Este, prin semnificaţiile pe care le desprindem, una dintre cele mai puternice realizări în domeniul dramei muzicale, creînd condiţiile de pătrundere în componistica noastră modernă a unor valori inedite ale melosului ţărănesc, cu ritmica şi intonaţia sa modală specifică. Impresionantul dramatism al unor momente — mai ales celebrul „Monolog" al lui Ion, construit pe intonaţiile unei străvechi colinde — convinge şi conferă totodată viabilitate acestei opere ce străjuie începuturile teatrului nostru muzical contemporan. În acelaşi domeniu al dramei, de data aceasta cu un caracter psihologic mai subliniat decît cel social, se situează opera lui Alexandru Zirra, *O făclie de Paşti* (1937), compusă după celebra nuvelă caragialescă. Fără a atinge maximul de tensiune sugerat de nuvelă, Alexandru Zirra utilizează cu abilitate leitmotivul cu funcţie sugestiv obsedantă, iar eşafodarea tematică pe baza melosului popular colorează naţional muzica. Experienţa rămîne însă sub valoarea muzicii din *Năpasta*. Sabin Drăgoi revine la Caragiale — de astă dată în legătură cu scrierile sale fantezist fantastice („Abu Hassan", „Hanul lui Mînjoală") — realizînd o operă comică fantastică, după povestirea *Kir Ianulea*. Compusă pe un libret de Radu Urlăţeanu şi reprezentată în 1939, partitura abundă în situaţii comice, cu unele îngroşări ale satirei prin intermediul parodiei muzicale, demonstrînd din nou puterea sugestivă a lui Caragiale, în variate ipostaze. Să remarcăm şi aici că, pentru compozitor, apelul la potenţele melosului folcloric rimează întocmai cu imagistica literară inspiratoare.

Comediile lui Caragiale, observa în momentul apariției teatrului marelui scriitor criticul Titu Maiorescu, „...pun în scenă tipuri din viața noastră socială de azi și le dezvoltă cu cu semnele lor caracteristice" (*Critice*, vol. III). Dintr-o asemenea considerație simplă, dar deosebit de elocventă, pare să-și fi desprins Paul Constantinescu argumentul lămuritor spre realizarea capodoperei sale, comedia muzicală *O noapte furtunoasă*. Prezentată la un an după încheierea partiturii, în 1935, opera a cunoscut de la bun început răsunătorul succes care a impus numele lui Paul Constantinescu printre cele mai cunoscute ale generației sale. Este, de altfel, cea mai cîntată lucrare inspirată după Caragiale, compozitorul reușind întru totul să continue, în verva dramatică, în sugestivitatea caracterizărilor muzicale, indicațiile scriitorului, modelîndu-le, am spune, o nouă viață. Observația scriitorului Mihail Sebastian, în entuziastele rînduri ce consemnează premiera, rămîne întru totul valabilă odată cu trecerea timpului, indicînd cu finețe locul performanței muzicale : „Verva, ironia, humorul acestei mici opere comice — nota Sebastian în *Rampa*, la 31 octombrie 1935) — sînt cu adevărat pe linia lui Caragiale. Transpus din teatru în muzică, geniul caragialesc își păstrează toată virulența".

Pentru *D'ale carnavalului*, „cea mai veselă farsă din opera lui Caragiale și din întreaga dramaturgie românească", cum o caracteriza Valentin Silvestru în *Elemente de caragialeologie*, Emil Lerescu a căutat, după propria mărturisire, „o muzică a cuvintelor". Nereprezentată încă, opera sa — încheiată în 1979 — îi apare muzicologului Anton Dogaru, în studiul asupra partiturii (Revista Muzica, nr. 10—11, 1980 : „ca un dans cu personaje burlești avînd rațiuni și mentalități de viață tipice unei anumite societăți dintr-o epocă trecută. În mirosul de mititei, înscris concret în partitură, sau în praful de pe căile mahalalei și nostalgia serenadelor de papugii, care, toate, se regăsesc în paginile operei, pe de o parte, precum și în dansurile de salon, cadrilul, polca și mazurca, sînt intenționat adunate culori, de fapt pete de culoare, ce se alătură și se complementează alcătuind o impresionantă frescă".

Drumul cunoașterii lui Caragiale a fost, pentru Matei Socor, diferit de cel al predecesorilor săi care au întreprins un asemenea demers cu gîndul de a găsi corespondențele în muzică. Dintre paginile scriitorului, alege scînteietoarea parodie a iluziei bonome despre „revoluție", *Conul Leonida față cu reacțiunea*. Într-o comunicare prezentată la Academia R.S. România, Matei Socor supune discuției ideea că această piesă poate fi preluată integral, fără vreo modificare libretistică a textului, pentru teatrul muzical. Demonstrația este, de la bun început atrăgătoare, din punct de vedere teoretic. Cadența cuvintelor și forma replicilor (unele devenite antologice), agogica frazelor și dinamica acțiunii pot sugera — spunea compozitorul — relații muzicale directe, pe care textul le presupune, le cere chiar. Nu adaptarea (formulă aleasă de Drăgoi, Constantinescu, Lerescu), ci fidelitatea față de scrisul caragialesc, față de nuanțele fiecărei expresii, este calea modernă, actuală și, prin aceasta, mai adevărată, de a compune o operă pe acest text (și de ce nu, pe alte texte cu valori similare ?).

Demonstrația teoretică de la Academie avea să fie împlinită, puțin mai tîrziu, de cea artistică, pe scena Operei Române din București, la 100 de ani de la premiera piesei. Sub toate aspectele descoperim, odată cu muzica, modernitatea tehnicii teatrale caragialești. Pulsul interior al textului are acum o mai clară evidență, gruparea muzicală a ideilor primește o profunzime ce luminează unele abia sugerate nuanțe. Personajele au o lume de intonații ce le reliefează stările afective, jocul, reacțiile și varietatea ipostazelor psihice unind hazul cu cunoașterea unor cauze care au dus la evoluția lor. Îndelunga șlefuire a muzicii, rod al unor meditații ce opriseră în loc fiecare clipă, analizînd-o, conferă acestei farse caragialești o nouă și viabilă dimensiune. Este cea mai recentă demonstrație a afinităților lui Caragiale cu lumea muzicii. Afinități care, este de presupus, vor mai oferi, în viitor, bogate sugestii compozitorilor sensibili la arta marelui scriitor român, a cărui memorie o omagiem acum.

Nicolae CĂLINOIU

La centenarul nașterii lui Igor Stravinsky

Zeno VANCEA

La 17 iunie 1982 s-au împlinit o sută de ani de la nașterea lui Igor Stravinsky, unul dintre cei mai mari compozitori ai secolului nostru. Fiind mereu în fruntea mișcării muzicale europene încă din momentul memorabilelor premiere ale baletelor *Pasărea de foc, Petruşka* și *Serbarea primăverii,* pe care ansamblul de balet de sub conducerea lui Diaghilev le dăduse în cursul anilor 1911, 1912, 1913 la Paris — date, de la care mulți socotesc evul muzicii noi — creația lui Stravinsky a străbătut un drum lung și sinuos, marcat de etape diferite, fiecare din ele fiind reprezentativă pentru curentele care, în mod succesiv, au dominat muzica europeană în cursul celor șase decenii din urmă.

Elev al lui Rimski-Korsakov la Conservatorul din Petersburg (Leningradul de azi), Stravinsky a primit o educație profesională care i-a făcut posibilă stăpînirea desăvîrșită a mijloacelor tehnice muzicale. Concomitent, profesorul său i-a insuflat și interesul pentru muzica populară rusă. Numai că pentru Stravinsky folclorul nu a avut aceeași semnificație ideologică ca pentru Korsakov și confrații săi din „grupul celor cinci", care s-au apropiat de muzica populară și din simpatie pentru cauza maselor oprimate ; Stravinsky era mînat doar de un interes pur muzical. Terminînd conservatorul cu o simfonie de o ținută destul de academică, din care nu se putea întrezări viitorul, și cu alte cîteva lucrări ca suita pentru voce și orchestră *Faunul și păstorița, Scherzo fantastic* și *Foc de artificii* pentru orchestră care dovedeau un excepțional simț al coloritului orchestral, tînărul Stravinsky a compus, la intervenția lui Diaghilev, muzica baletului *Pasărea de foc,* care promovînd ritmul ca principalul mijloc al expresiei, a deschis noi orizonturi creației muzicale europene. În următoarele două balete menționate — care dintr-o dată i-au adus faimă mondială — compozitorul a mers și mai departe în exploatarea noilor posibilități oferite de ritm. Pentru a înțelege însă mai bine în ce constă caracterul revoluționar al sprijinirii pe ritm ca element principal al muzicii, trebuie să dăm o scurtă caracterizare a epocii în care au fost create aceste balete ale lui Stravinsky.

În primul deceniu al veacului nostru, muzica postromantică prezenta numeroase semne de criză. Cu ultimii ei mari reprezentanți — atît de deosebiți unii de alții — Mahler, Strauss, Scriabin, Reger, și Pfitzner, se încheie o epocă în care muzica a cunoscut o mare înflorire. Vremuri noi, o nouă atitudine a omului față de problemele vieții dau naștere la noi crezuri estetice, deosebite de acelea ale romantismului. Nu o simplă reînnoire de tehnică muzicală, ci o reînnnoire a gîndirii și simțirii muzicale însăși.

Această esențială modificare a concepției muzicale aducea cu sine și o nouă ierarhie a elementelor fundamentale ale muzicii, decurgînd implicit și o nouă construcție arhitecturală.

Prin noile atribuții pe care elementele fundamentale ale muzicii le primesc în noul stil, armonia, mijlocul preferat de exprimare al muzicii romantice își pierde rolul său de element privilegiat și factor predominant.

În hipertrofica ei dezvoltare, armonia romantică diferențiată, multicoloră, pusă în serviciul unui individualism dus la exces, înăbușea melodia și ritmul. Dacă melodia nu mai putea fi concepută decît în funcție de substrucțiunea ei armonică și valoarea ei expresivă depindea de cele mai multe ori de suportul ei armonic, ritmul era și mai mult subjugat de torentul armonic.

O nouă concepție estetică repune în drepturile lor atît melodia cît și ritmul preponderența lor variind însă de la compozitor la compozitor, de la națiune la națiune, de la cultură la cultură. La Arnold Schönberg și Paul Hindemith, Respighi, Malipiero și Casella, contemporanii lui Stravinsky, supremația o avea melodia, în timp ce Stravinsky, putîndu-se sprijini pe muzica populară, a pus în centrul preocupărilor sale acel element care era mai aproape de gîndirea și simțirea sa muzicală — ritmul.

Stravinsky a extras din muzica populară învățăminte inedite, a creat forme, sonorități și o tehnică cu totul nouă, puse în serviciul unui fond expresiv nou și original. În lucrările sale din perioada „națională" a baletelor amintite, el a ajuns la concluzii deosebite față de acelea ale clasicilor ruși pe care muzica populară i-a interesat mai mult sub aspect melodic.

În această atitudine unilaterală a lui Stravinsky față de complexitatea muzicii populare, trebuie înțeleasă deosebirea care desparte creația sa nu numai de aceea a antecesorilor săi ruși, dar și de aceea a reprezentanților școlilor naționale din veacul nostru, care — ca de exemplu Bartok și Enescu — și-au însușit muzica populară în întregimea ei, ca „o limbă maternă" și au dezvoltat în mod creator toate elementele ei, astfel și elementul melodic. Limitarea voită a lui Stravinsky la ritm este dealtfel în legătură directă cu limitele conținutului emoțional al baletelor, în care desigur nu sînt absente lirismul și tensiunea dramatică, precumpănind însă elementul descriptiv, ilustrativ, decorativ.

Mărturisirile sale dintr-o scriere a sa intitulată *Chronique de ma vie* în privința rapor-

turilor sale față de muzica populară rusă demonstrează că Stravinsky nu a pătruns pînă în profunzime muzica populară, ea servindu-i doar ca model ritmic. Este concludent ceea ce scrie în privința aceasta în lucrarea menționată, referindu-se la cantata *Nunta* : „Muzica *Nunții* nu a fost sugerată nicăieri de dorința de a imita sonoritatea serbărilor poporale de acest gen pe care nici nu le-am văzut, nici nu le-am auzit vreodată. În acest spirit am compus și muzica, fără a face vreun împrumut din cîntecele populare, cu excepția unui fragment dintr-un *Cîntec de uzină*, pe care-l reiau de mai multe ori în ultimul tablou, cu text diferit. Toate celelalte teme, motive și melodii sînt invenția mea proprie."

Înclinat din fire spre o atitudine mai obiectivă în exprimarea conținutului (mai tîrziu ajunge să conteste orice posibilitate a muzicii de a exprima sentimente, considerînd muzica ca pe o artă arhitecturală, ca pe un joc de combinații sonore), Stravinsky s-a simțit atras de melodiile populare și pentru faptul că, pe lîngă maximum de plasticitate si simplicitate expresivă, ele sînt lipsite de sentimentalism și de exces individualist, pe care autorul rus le considera defectele principale ale muzicii romantice.

Dacă în privința melodiei Stravinsky nu a tras toate foloasele pe care i le oferea muzica populară, construcția specifică a melodiilor populare de tip arhaic i-a îmbogățit în schimb modul de exprimare armonică.

Perioada „națională" a lui Stravinsky, în care s-a inspirat din excepționala vigoare ritmică a dansurilor populare ruse, a durat pînă în 1922. După cele trei balete amintite, care sînt caracterizate și de o amploare pînă atunci nemaiauzită a aparatului orchestrei (una din caracteristicile gîndirii orchestrale ale sale rezidă în inventarea materialului tematic în „spiritul" instrumentelor, ținînd seama de caracterul și culoarea specifică a fiecărui instrument), Stravinsky compune cîteva lucrări în care renunță la colorit și la complexitatea uriașului aparat orchestral folosit pînă atunci, înlocuindu-l cu o scriitură care se apropia de factura și sonoritatea muzicii de cameră, ca de exemplu în fabula dramatică *Vulpea* (1912), *Povestea soldatului*, opera comică într-un act *Mavra*, dar mai ales cantata coregrafică *Nunta* pentru cor de cameră cu acompaniament de patru piane și baterie.

Această din urmă lucrare, spre deosebire de majoritatea lucrărilor de acest fel, nu vrea să redea pitorescul nunților de la țară, nu urmărește să evoce într-o haină multicoloră atmosfera sărbătorească a obiceiurilor populare. Într-o îmbinare aproape ascetică a cîtorva motive melodice ce revin în mod obstinat, cu o sonoritate realizată cu resursele infinit mai reduse ale pianului față de acelea ale unei orchestre, cu o mișcare ritmică aproape mașinală, dar de o covîrșitoare forță, lucrarea vrea să sugereze ascultătorului caracterul implacabil al soartei pe care l-a avut șirul lung de generații de mirese de la țară care s-au succedat de-a lungul vremurilor ; nu voința liberă a omului determină căsătoria și perpetuarea speciei ci destinul, căruia oamenii îi sînt supuși. Pe lîngă ritmul mașinal, în *Nunta* și în *Povestea soldatului* apar pentru prima dată elementele de polifonie liniară atît de caracteristică pentru perioada neoclasică a lui Stravinsky, ce urmează perioadei naționale.

Încă pe vremea primelor sale succese, Stravinsky s-a stabilit în Occident ; mai întîi la Paris apoi în 1916 în Elveția, iar în 1930 în S.U.A. Abandonarea stilului național nu este atît o consecință imediată a expatrierii sale, cît poate mai mult o urmare a însuși felului de a fi al compozitorului, a concepțiilor sale estetice, a unei înclinări spre un fel de exprimare mai impersonală, mai obiectivă. Cert este că lucrarea compusă în 1923, *Concertino pentru coarde*, a constituit pentru numeroșii săi admiratori o mare surpriză, o inexplicabilă abandonare a unei direcții care i-a adus faima mondială. Cauza acestei neașteptate schimbări era, poate, pe de o parte impresia lui Stravinsky de a fi epuizat posibilitățile de exprimare ale mijloacelor ritmice și teama de a reproduce în continuare un clișeu, fără posibilitatea depășirii realizărilor sale de pînă atunci.

Fundamentala schimbare a stilului său coincide cu reacția generală care s-a făcut simțită în întreaga muzică europeană față de ultimele manifestări ale spiritului romantic, impresionismul și expresionismul, cu tendința de a înlocui caracterul de autoconfesie a expresionismului cu un fel de exprimare mai obiectiv, sau chiar cu eliminarea expresiei, reducînd muzica la joc, forme și mișcare.

La Stravinsky acest obiectivism individual, nu este decît o reeditare sub altă formă (aceea a gîndirii linear-contrapunctice) a aceleiași atitudini care în lucrările anterioare se manifesta în forma unui ritm motoric, mașinal, lipsit de emoție individuală, dar copleșitor prin forta sa extraordinară.

Prin noul său stil, Stravinsky ajunge în apropierea polifoniei dinaintea și din timpul lui Bach, adoptînd și formele arhitecturale ale muzicii Barocului. Astfel găsim la baza lucrărilor sale din această perioadă, sonata monotematică, formele divertismentului, serenadei etc. Invenția melodică este puternic influențată de melosul secolului XVIII, încît anumite părți din unele lucrări, ca în finalul *Sonatei pentru pian*, fac adeseori impresia unei copii după modele clasice.

În același timp însă apar pentru prima dată în mod frecvent în structura melodiei, intervale pe care pînă atunci Stravinsky nu le fo-

losea decît foarte puțin, dar care pe urmă devin un element caracteristic al felului său de exprimare melodică : intervale de secunde mici, de septime și none.

Anumite întorsături melodice ale unor părți din *Concertul pentru vioară*, de exemplu începutul *Ariei*, amintesc în mod cert de muzica lui Bach.

Concertul pentru pian tratează în schimb pianul nu ca un instrument cu ample posibilități polifone, ci numai reliefînd posibilitățile ritmice.

Înclinația din ce în ce mai accentuată a lui Stravinsky de a compune muzică lipsită de un fond emoțional își are în bună parte sursa ei în convingerile sale estetice. Iată în privința aceasta cîteva din ideile sale : (Chronique de ma vie, pag. 116 I) : „...fiindcă eu consider muzica, prin esența ei, neputincioasă de a exprima ceva, un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii etc... Expresia nu a fost niciodată o proprietate imanentă a muzicii. Rațiunea ei de a fi nu este condiționată sub nici o formă de această expresivitate. Și dacă, cum este aproape întotdeauna cazul, muzica pare a exprima ceva, acesta nu este decît o iluzie și nicidecum o realitate. Nu este decît un element adițional, care printr-o convenție tacită și interesată i-a fost atribuită, împrumutată, impusă, ca o etichetă, ca un protocol ! Scurt, o ținută care fie prin obișnuință, fie prin inconștiență a fost confundată de noi cu esența ei însăși".

În orice caz Stravinsky nu este primul care emite asemenea idei și discuțiile în jurul acestei probleme durează aproape de două mii de ani. De la Platon pînă în zilele noastre, toți filozofii și esteții au încercat să dea o interpretare a muzicii, de pe poziții diferite, decretînd muzica cînd o artă prin excelență expresivă, cînd pur arhitecturală, joc de combinații sonore. Ideile lui Stravinsky despre muzică erau împărtășite de numeroși alți compozitori, și această tendință formală era una din caracteristicile unei anumite părți ale artei muzicale de după primul război mondial.

Ca urmare a accentuării elementului formal în dauna conținutului expresiv, acest curent al cărui reprezentant de frunte era Stravinsky — se numea oarecum arbitrar ***neoclasicism.***

Unii critici muzicali — ca de exemplu Antoine Goléa — afirmă că teoriile estetice ale lui Stravinsky au fost formulate de el tocmai cu scopul de a ascunde și a justifica o neputință a sa „nativă" de a inventa melodii expresive, de a compune muzică cu un adevărat fond emoținal. De aici s-ar explica și admirația sa nețărmurită pentru marii melodiști ai istoriei muzicii — Pergolesi, Rossini, Ceaikovski etc., și pastișarea stilului lor melodic.

Repetăm însă că între teoriile estetice ale lui Stravinsky despre expresivitatea muzicii și caracterul pînă la urmă totuși expresiv al muzicii sale este o contradicție ; în privința aceasta se deosebește de unii succesori de azi ai lui Webern, de pildă, care au făcut radical această golire a muzicii lor de orice substanță emoțională. Confuzia care s-a accentuat în cultura muzicală din ultimele decenii era prielnică de a ajunge la o asemenea concluzie și desigur în comparație cu „excesele expresive" ale unor compozitori postromantici, creația lui Stravinsky pare accesibilă. De asemenea, ea nu poate fi comparată cu conținutul de largă cuprindere a sentimentelor omenești din creația marilor umaniști de azi ai muzicii, Bartok, Enescu, Prokofiev, Honegger, Sostakovici, cu toate acestea, chiar și lucrările sale dodecafonice din ultimul timp nu sînt lipsite de un fond emoțional, exprimat desigur într-o formă reținută, dar existînd totuși. Pentru a arăta mai bine trăsăturile contradictorii ale creației lui Stravinsky și lipsa de corespondență dintre teorie și realizare citățm următoarele sale păreri despre muzică, arătînd însă și lucrările care infirmă în parte teoriile sale.

„Muzica este singurul domeniu unde omul realizează prezentul. Prin imperfecțiunea naturii sale, omul este subordonat derulării timpului — în categoriile sale de trecut și de viitor — fără a-l putea face real, deci stabil pe acela al prezentului".

„Prin fenomenul muzical ne este îngăduit a institui o ordine între om și timp. Pentru a fi realizată se cere o construcție. Construcția și ordinea odată atinse, totul este deja exprimat. Ar fi zadarnic de a căuta sau de a urmări altceva. În mod precis această construcție, această ordine realizată este aceea care produce în noi o emoție estetică, de un caracter cu totul special, care nu are nimic de-a face cu senzațiile noastre obișnuite și cu reacțiunile noastre cotidiene. Nu se poate preciza senzația produsă de muzică, decît identificînd-o cu aceea pe care o provoacă în noi contemplația unui joc de forme, arhitectura. Goethe a înțeles bine acest lucru, cînd spunea că arhitectura este o muzică pietrificată" !

Unul din criticii muzicali de seamă de azi, H.H. Stuckenschmidt caracterizează neoclasicismul într-un fel înrudit cu acela al lui Stravinsky, cînd afirmă că „neoclasicismul e o fugă de libertate anarhică, o chemare la o nouă ordine, e hotărîrea de a supune muzica din nou unor rigori formale care apar sub masca arhaismului".

Acest caracter „arhitectural" îl au nu numai toate lucrările instrumentale ale lui Stravinsky din această epocă, pe lîngă cele menționate mai sus, dar și *Concertino*-ul pentru cvartet de coarde (1923), baletul *Apollon Musagète* (1928), *Pastorala* (1929), ca și oratoriul scenic *Oedipus Rex,* pe textul latin de Jean Cocteau (1927).

În lucrările dintre anii 1930—1940 Stravinsky continuă în parte această manieră „obiectivă", ca de exemplu în *Concertul în mi bemol (Dumbarton Oaks)* pentru orchestră de cameră, dar se produce și o schimbare, acor-

dînd din nou o importanță mai mare elementului liric, deci expresiv (ca de exemplu în *Duo concertant* care este inspirat, după mărturisirile proprii ale autorului, de spiritul bucolic ce se desprinde din poeziile poeților antici — reprezintă deci „o paralelă muzicală a anticei poezii pastorale") sau în *Simfonia psalmilor*.

Simțindu-se mereu în centrul atenției lumii muzicale, înconjurat de nimbul celui mai îndrăzneț avangardist, ajutat de o uimitoare virtuozitate tehnică, mînat și de plăcerea muncii de pur artizanat și tentat de a „epata burghezia" prin salturile și schimbările cele mai neașteptate de direcții, Stravisky a experimentat cele mai felurite stiluri. A imitat, pe rînd, stilul lui Pergolesi în Suita *Pulcinella*, acela al lui Ceaikovski în baletul *Sărutul zînei*, a dat în opera *Rake's progress* — pe un subiect existențialist — o adevărată antologie a diferitelor stiluri istorice, de la Lully, Händel, prin Rossini și Mozart, pînă la cele de cel mai acut modernism.

Cu toate tendințele experimentale care caracterizează o bună parte a creației sale, totuși grație excepționalei sale forțe creatoare, Stravinsky a realizat în afară de lucrările sale din prima perioadă și lucrări care rămîn reprezentative pentru epoca în care ele s-au născut, ca de exemplu *Simfonia pentru suflători* sau *Simfonia în Do major*, compusă în 1940 și dedicată orchestrei simfonice din Chicago cu ocazia celei de-a 50-a aniversări a înființării ei. Forma simfoniei constituie o nouă dovadă a versatilității compozitorului, a îndemînării cu care acesta mînuiește formele muzicale ; în locul formelor polifone ale barocului, Stravinsky adoptă acum principiile formale ale clasicilor vienezi, mai ales acelea ale lui Haydn, căutînd să dea și conținutului emoțional — care cu toate protestele sale există și în această simfonie — o atmosferă caracteristică muzicii lui Haydn. Însăși temele simfoniei dovedesc tendințele compozitorului de a realiza o lucrare neproblematică.

În 1945 urmează o altă simfonie, în trei părți, concepută inițial ca un concert de pian și transformată în lucrare pur orchestrală, după ce primise o comandă din partea Societății simfonice din New York de a scrie o simfonie. Pentru prima dată în cariera sa artistică — Stravinsky avea 63 de ani cînd a compus simfonia — el a admis o legătură între conținutul lucrării și evenimentele epocii. În caietul de program al concertului la care a avut loc prima audiție, compozitorul scria : „Simfonia nu are la bază nici un program și va fi zadarnic să se caute în lucrarea mea așa ceva. Dar e posibil ca impresiile vremii noastre dificile, cu evenimentele ei zguduitoare și schimbătoare, ale disperării și speranței care le însoțesc, tensiunile nervoase pe care le provoacă și destinderea care le urmează să fi lăsat urme în această simfonie".

Pe lîngă aceste lucrări de proporții și consistență mai mare, Stravinsky compune o serie de lucrări în care plăcerea experimentării îl face să-și încerce puterile în diferite stiluri și genuri. Astfel compune, în 1942, *Impresii norvegiene*, pentru orchestra simfonică de jazz a lui Paul Whitemann, *Scherzo à la Russe*, iar pentru o altă orchestră de jazz, în 1945, *Ebony Concerto*, lucrări în care, după unele încercări mai vechi, ca *Ragtime*, experimentează din nou elementele jazz-ului.

Cu toată varietatea stilurilor încercate de Stravinsky în cursul anilor care au trecut de cînd a părăsit platforma folclorică ce i-a creat faima mondială, toate aceste lucrări aveau drept element comun păstrarea principiului tonal. Lărgindu-l adeseori considerabil Stravinsky s-a considerat întotdeauna ca apărătorul tonalității în care vedea temelia de totdeauna a muzicii. Iată însă că în jurul anilor 50 Stravinsky face cea mai neașteptată dintre volteface-urile sale, devine adept al dodecafonismului serial. Obișnuit de a fi mereu în fruntea mișcărilor de reformare a muzicii, fiind adeseori reformator de dragul reformei însăși — se pare că, pe lîngă curiozitatea neastîmpărată a sa, Stravinsky a rămas la un moment dat impresionat de numărul crescînd al adepților lui Schönberg ; de teama de a nu fi depășit de dezvoltarea muzicii, s-a hotărît să facă și experimentul cu muzica serială. Deosebit de interesant e faptul că îmbrățișarea sistemului dodecafonic se îmbină cu o preferință accentuată a lui Stravinsky pentru genul muzicii religioase. Compozitorul a scris și înainte cîteva lucrări cu caracter religios — expresia fugii sale de realitate — ca de exemplu *Simfonia psalmilor* și o *Missă catolică* (ambele pe texte latine), dar din 1953 lucrările de acest fel se succed cu regularitate : *Threni*, *Canticum sacrum* și recent *Potopul* (operă-balet pentru televiziune). Trecerea de la sistemul tonal și cel anti-tonal — cum îl numește Stravinsky — o marchează o lucrare de muzică de cameră de mai mică proporție, un *Septetino*, care reprezintă primul experiment de acest fel, intercalînd între elemente diatonico-tonale elemente seriale (frînturi de elemente seriale) după procedeele lui A. Berg, care adeseori (ca de exemplu *Wozzeck*) folosește dodecafonia serială ca o lărgire a sistemului tonal. De fapt, Stravinsky folosește serialismul cu oarecare licențe, fapt care a nemulțumit pe serialiștii ortodocși, aceiași care salutau cu entuziasm convertirea lui la „singura mîntuitoare credință" a dodecafonismului, considerînd trecerea lui Stravinsky în tabăra atonaliștilor ca o dovadă a superiorității sistemului atonal.

Muzicologul sovietic I. Keldîș afirmă (articol despre baletul *Agon* în „Sovestkaia Muzîca" nr. 8/1960) că de fapt nu poate fi vorba de o convertire și trădarea vechilor principii de creație în cazul unui compozitor la care inovațiile nu sînt consecința unei necesități lăuntrice, emoționale, făcute cu scopul de a

10

găsi mijloacele de exprimare corespondente unui nou conținut, ci aceeași atitudine rațională a unui compozitor artizan, care, indiferent de materialul pe care-l prelucrează, urmărește doar unicul scop de a construi „Forme sonore".

Caracterul contradictoriu al creației stravinskiene nu se dezminte nici de data aceasta, folosind sistemul serial tocmai în compunerea unor lucrări cu caracter religios (*Threni*, pe texte biblice ale plîngerilor lui Ieremia, *Canticum sacrum* pe texte din imnologia catolică, *Predică, Narațiune și Rugăciune*, în parte pe un fragment din drama *Barca lui Noe* a poetului englez Dekker, 1570—1644).

De fapt chiar și noul său stil serial are multe puncte comune cu constructivismul său linear anterior, în care mersul vocilor este condus fără considerare la rezultatele verticale, în același timp și abundența intervalelor de secundă mică și de septimă și nonă în construcția melodică de mai înainte prezintă înrudiri cu noul său stil.

În afară de *Predică, Narațiune și Rugăciune*, concepută în întregime în sistemul serial, celelalte lucrări amintite sînt numai parțial seriale, în sensul că unele părți au la bază linearismul diatonic, iar celelalte linearismul dodecafonic serial. În *Caticum sacrum* de exemplu, părți concepute în stilul gregorianului diatonic alternează cu părți concepute cromatic și realizate după principiile seriale. Este însă interesant de a constata că și de data aceasta virtuozitatea în imitarea stilurilor i-a permis lui Stravinsky de a da și părților seriale o anumită intonație gregoriană, realizînd astfel o unitate de stil cu toate elementele disparate folosite. În părțile baletului abstract *Agon* (numele nu are nici o referire la antichitatea greco-romană ci indică doar scopul baletului, „întrecere" între dansatori) deosebirile de stil sînt mai evidente. Stravinsky a conceput inițial această lucrare după sistemul diatonic ; fiind nevoit de a întrerupe pentru cîtva timp munca la acest balet pentru a termina *Canticum sacrum*, la reluare a continuat compunerea acestei lucrări după sistemul dodecafonic pe care între timp și-a însușit-o pe deplin.

Caracterizarea unei opere atît de vaste ca a lui Stravinsky, cu aspecte atît de variate, nu poate fi desigur realizată decît cu aproximație într-un studiu sumar ; intenția noastră a fost de a informa pe cititorii noștri în privința trăsăturilor celor mai caracteristice ale creației acestei mari personalități muzicale, opera muzicală a lui Stravinsky constituind unul din documentele artistice cele mai interesante ale epocii noastre, atît de frămîntate, reflectînd toate crizele și contradicțiile societății din ultimii cincizeci de ani.

Zeno VANCEA

Stravinsky, sau „Complexio oppositorum"

Myriam MARBE

Într-o scrisoare de prin anii 1925 sau '26, Stravinsky îi scrie de la Paris, poetului C.F. Ramuz [1] : «Aici serile merg cînd la „Baletele ruse" cînd la „Cigale"... Pot fi văzuți burghezii cumsecade care ascultă *L'éducation manquée*, operă comică de Chabrier [2]), crezînd că ascultă *Le sacre du printemps*... Ai de ce să rîzi ; da, dar la urma urmei ești cuprins de dezgust și riști (— impersonalul *„on risquerait"*) să devii cu ușurință pesimist, ceea ce mă înspăimîntă cel mai mult pe lume...»

Nu trecuseră deci decît — aproximativ — o duzină de ani de la „scandalul" *Ritualului primăverii*, iar Stravinsky credea că putea deja să se teamă de o acceptare conformistă și deprimantă. Cît de departe de acest fenomen a fost soarta lucrărilor sale care, deși acceptate și apreciate, nu au încetat să suscite discuții și să devină termen de referință *pro* sau *contra*, fiind desemnate ca inovatoare sau, din contră, inhibitoare, în muzica secolului XX.

Poate apare ca firească această divergență de opinii la un Stravinsky a cărui operă pare a fi „divagat" între stiluri, astfel încît partizanii „rusismelor" din *Sacre* sau *Noces* să-și permită să nu-i accepte neoclasicismul[3]) din *Oedipus Rex*, sau să ridice, mirați, sprîncenele la imixtiunile dodecafonice din *Agon* sau *Threni*. Înclin să afirm că un Schönberg sau Hindemith pot fi mai ușor definiți în bloc și acceptați — sau respinși — ca atare. Cu Stravinsky, acest lucru este departe de a fi lesnicios. Dar nu numai diversitatea operei stravinskiene a fost cauza discuțiilor divergente ci și *prisma* prin *care a fost privită*, schimbătoare și ea odată cu primenirea problemelor muzicii acestui veac, insistînd la fiecare ciclu de 2—3 decenii asupra cîte unui aspect anume, uneori chiar acceptînd *doar un* aspect, cu exclusivismul celui care nu e încă sigur de sine și încearcă, în acest fel, să se definească.

Cînd a murit Stravinsky, în aprilie 1971, mă aflam împreună cu Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Ștefan Zorzor și Ansamblul „Musica Nova" — condus de Hilda Jerea — la Festivalul de muzică contemporană de la Royan, ascultînd cînd muzica lui Messiaen sau audiții cu analize de muzică serial-dodecafonică, cînd muzica teatrului umbrelor indonezian sau piesa *Ecran* de Vieru, sub conducerea lui Bruno Maderna, cînd pe Globokar, cînd pe frații Kontarsky etc., etc. În acest context mi se formulau, desigur, semne de întrebare, ca și

certitudini, în această a doua categorie găsindu-şi loc şi muzica lui Stravinsky, programată, *ad-hoc,* în cadrul manifestării Xenakis [4]).

Se pare că deceniul 7 ar fi fost lămuritor în multe probleme ale gîndirii muzicale. Cu lecţia maturizării însuşită în acei ani, poate că cea mai nimerită formulă de a aborda, azi, muzica stravinskiană este *complexio oppositorum* — Boris de Schloezer o folosise deja în cartea sa dedicată lui Stravinsky, justificînd totodată poziţia ingrată a criticului care, obligat să sistematizeze şi să clasifice, riscă să înlocuiască printr-o „unitate artificială acea unitate vie, infinit de bogată şi complexă, plină de contradicţii" (p. 8) a operei de artă ca şi a personalităţii creatorului.

Cartea a fost scrisă în 1929, revelatoare fiind uneori, alături de creaţia unei vremi, muzicologia contemporană ei. La acea vreme Stravinsky suscitase deja discuţii în legătură cu o eventuală influenţă schönbergiană [5]) (liedul *Pigeon* pe versuri de Balmont), experimentase, deja, într-o variantă a cantatei *Noces* orchestraţia folosind sonorităţi „mecanice" (înregistrare pentru pianolă) şi, desigur, impusese stilul „rus" cu lucrări ca *Petruşka, Sacre, Renard, Noces,* dar deschisese şi perspectiva, să zicem, *opusă,* a „neoclasicismului", prin *Concertul* şi *Sonata pentru pian* sau *Oedipus Rex.* Deşi, cum spuneam, *opuse,* ambele ultime aspecte au putut fi explicate estetic ca reprezentînd aceeaşi voinţă de a reacţiona la prea încărcata moştenire wagneriană şi împotriva acelor „spätromantischen Moderne" (modernilor întîrziaţi romantic) cum se exprimă Detlef Gojowy [6]) într-o analiză a direcţiilor armoniei la început de secol.
El adaugă : «Muzica lui Stravinsky şi *Poetica sa muzicală* nu sînt de conceput fără imaginea opusă a lui Tristan şi fără estetica romantică a sensibilităţii (Empfindungästhetik). „Weg von Tristan" [7]) este valabil în egală măsură pentru toţi „modernii lineari", deşi aceasta poate să însemne în mod diferit : atît „către trisonul curat, nealterabil" (cu toate consecinţele funcţionale) cît şi „către disonanţa robustă"».

Să extindem „curăţenia trisonului" pînă la *„rigoarea* ţinutei clasice" şi „robusteţea disonanţei" pînă la *„savoarea* unei muzici colorate nu numai armonic, ci şi ritmic şi orchestral" — şi iată-ne din nou în plină dichotomie stravinskiană, capabilă de a *uni* ceea ce, pentru alţii, erau drumuri diferite [8]).

Cele două aspecte stilistice, ce cu greu au putut fi acceptate drept compatibile (deşi o lucrare ca *Simfonia în trei mişcări* e o mărturie în acest sens) ar fi poate şi mai greu de conceput ca reprezentînd modul de exprimare al aceleiaşi gîndiri creatoare, dacă nu am apela din nou la acel *complexio oppositorum,* cracterizînd şi pe *omul* Stravinsky. „Il faut être ensemble un sauvage et un civilisé" [9]) scrie Ramuz în *Souvenirs sur Igor Stravinsky,* acest poetic imn al unei prietenii plenare, pe care colaboratorul, traducătorul şi martorul genezei unor lucrări ca *Noces, Renard* sau *l'Histoire du Soldat* l-a închinat lui Stravinsky.

Pertinenţa gîndirii, subtilitatea remarcilor, exprimate simplu dar savuros într-o factură de o autentică valoare poetică, se cuvine a fi citată aci atît pentru valoarea ei cît şi pentru definirea omului şi artistului Stravinsky. Cînd s-au cunoscut cel mai bine — în timpul traducerii textului de la *Renard* — lucrau împreună într-o cameră cu „tapetul de un albastru extraordinar, un albastru de scrobeală" ocupînd astfel „interiorul unui cub care părea a fi fost cioplit cu barda din azur" (p. 37). Pe de o parte frumuseţea locului, pe de alta tensiunea primului război mondial, restriştea anilor 1917 dar şi generozitatea creatoare de năstăvilit a unor artişti prin excelenţă. „Camera era plină de *instrumente de şoc* (sau de percuţie, după cum e termenul oficial) la care recent a fost adăugat ţambalul... Printre aceste instrumente muzicale mă simţeam muzician" — continuă Ramuz : „nimeni nu mă putea împiedica să le lovesc (taper dessus). Tot ceea ce e ritm sau volum al sunetului, sau ceea ce este timbru, îmi aparţine de drept, căci ritmul, sunetul, timbrul sînt nu numai muzica, ci sînt la începutul tuturor artelor. Muzicianul Stravinsky se află (se tient volontiers) la acest punct al muzicii de unde ea de abia începe să „diverge" faţă de celelalte arte" (p. 36).

Iată-l deci pe Stravisky, stăpîn pe forţele primare, potenţiale — susceptibile a deveni artă, muzică — întocmai ca un demiurg, Stravinsky, întruchipare a muzicii în stare nativă (p. 51). Este chipul pe care ne place să-l dăm autorului *Ritualului primăverii,* operă ce cucereşte prin extrema ei forţă, ea însăşi telurică primară, parcă dinainte de toate timpurile.

Este chipul celui care, mai tîrziu, se va situa sub semnul lui Apollo, dar care, în *Noces,* se află sub semnul lui Dionysos, scrie Ramuz (p. 75) ; iar „forţei dionisiace" a muzicii, ce i-a inspirat lui Ramuz remarca, îi adăugăm noi forţe de creaţie ce îl situează pe Dionysos la originea tragediei şi a muzicii, în „illo tempore".

Imaginea aceasta a trecerii din timpul concret într-unul absolut *(illo tempore,* cum spunea Mircea Eliade) este întregită, în alt capitol, de remarca asupra echilibrului şi plenitudinii acestei comuniuni spirituale care, aducînd pentru moment soluţii în toate problemele vieţii, i-a proiectat pe cei doi creatori „deasupra vremurilor" : se ajunsese „la acel timp care n-avea nici început nici sfîrşit : cel dinainte de Turnul Babel, dinainte de încurcarea vorbirilor, lăsînd să se întrevadă şi mai de demult Marea Grădină Pierdută a unităţii între oameni, *a unităţii în interiorul fiecăruia"* (p. 59, s.n.).

Referirea la această „unitate ideală" ne readuce în lumea preocupărilor stravinskiene, nu

fără legătură cu contextul de mai sus. Căci, gîndim, dilema unui creator este opoziția dintre timpul absolut și timpul concret. Trăind în timpul *concret* și exprimîndu-se prin intermediul *particularului*, el aspiră către acel timp absolut, pe care dorește să îl reprezinte, încercînd să-și proiecteze opera către absolut. Limbajul său particularizat, concretizat într-un timp anume, este un aspect al *multiplului* prin care încearcă esențializarea spre *unu*. Ori Stravinsky era obsedat de problema acestui raport. Pentru a-i putea găsi, în procesul creator o rezolvare, Stravinsky apelează la *lege*, singura capabilă de a-i da criteriile de selecționare menite a-l elibera de „teroarea infinității posibilități" ce i se permite, de „abisul de libertate" ce îngăduie totul — „binele cel mai extrem și răul cel mai mare" (*Poetica muzicală*, p. 65).

Într-o veche legendă ebraică, Dumnezeu tot încerca să creeze lumea și, nemulțumit de rezultat, o strica și încerca din nou, dar în zadar, pînă ce a avut viziunea alfabetului — a *structurii*, adăugăm noi, cu deschideri combinatorii — și de abia atunci a reușit. Pentru demiurgul Stravinsky, „a compune înseamnă a pune în ordine un anumit număr de sunete, conform *anumitor raporturi...*" (P.M. p. 39, s.n.), păcatul originar fiind, după el, nu cel al cunoașterii ci al *nerecunoașterii unor legi*. Imaginea teluricului autor al *Ritualului* se vede deci întregită — din nou *complexio oppositorum* — de cea a lucidului (auster și cerebral, zic unii) combinator al unui joc abstract, conform unor legi, ca „jocul cu mărgele de sticlă" al lui Hermann Hesse.

Proclamarea rigorii ordinii îi este, probabil, cu atît mai necesară cu cît — spre sporirea imaginii dichotomice — el însuși constată „nu fără tristețe, că sînt oarecum (légèrement) un leneș înnăscut" [10]).

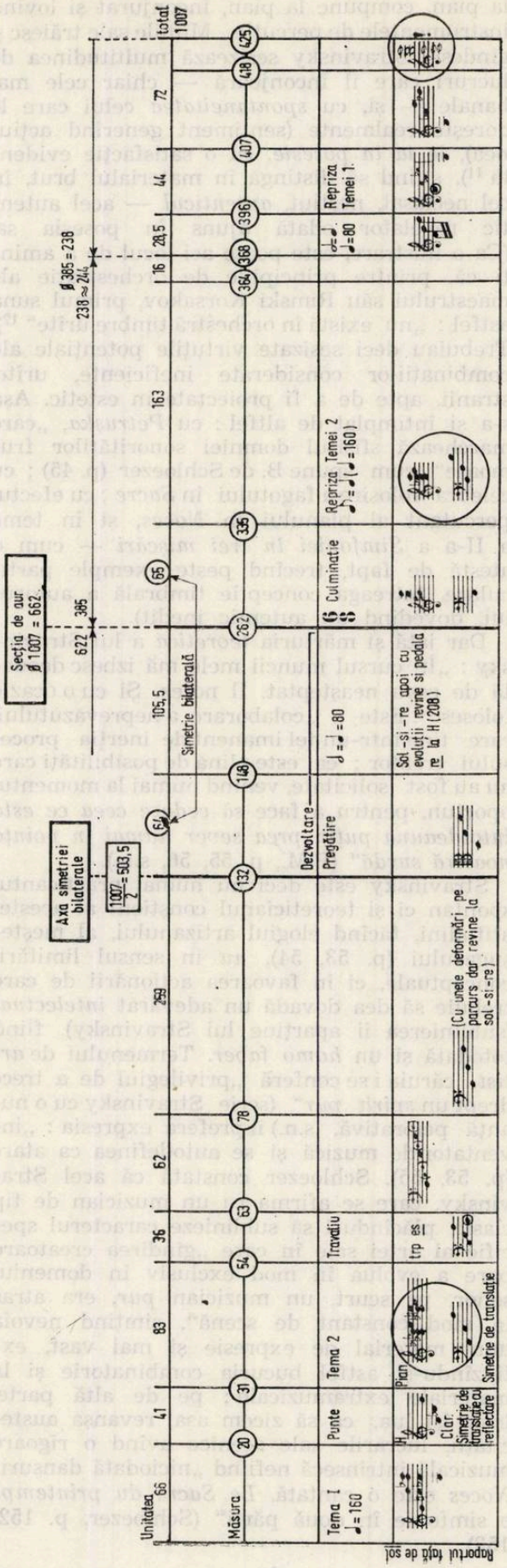
Punerea sa în pagină, aspectul caligrafic al partiturii sînt de o extremă ordine expresivă, la fel ca și masa sa de lucru, plină de fel de fel de obiecte de scris și șters, organizate ierarhic și frumos, prin multitudinea de cerneluri și tușuri colorate ; „o ordine care luminează, deoarece nu este ea însăși decît reflectarea unei lumini interioare" (Ramuz, p. 55). La fel, în rigoarea estetică a partiturii — despuiată acum de tot ce a însemnat încercare, frămîntare, experimentare sonoră, senzație, strigăt, discuție, sentiment — deci tot ce s-a esențializat, apare aici într-o *imobilitate* și *tăcere* „bogate, ca și tensionate deja spre afară, spre ce urmează să restituie" (id. p. 56).

Este de recunoscut aici nu numai rigoarea ordinii ci și voluptatea de a o practica, voluptatea de a pune în ordine lucrurile pe care ai voluptatea să le atingi, conferindu-le astfel o viață superioară. Există deci o bucurie a materialului, a materiei brute, iar această bucurie este o condiție a acțiunii, o contrapondere vitală la riscul epurării crescînde impuse de rațiune. Stravinsky o posedă : cîntă la pian, compune la pian, înconjurat și lovind instrumentele de percuție. Mîinile sale trăiesc și gîndesc. Stravinsky sesizează multitudinea de lucruri care îl înconjoară — chiar cele mai banale — și, cu *spontaneitatea* celui care le dorește realmente (sentiment generînd acțiunea), le *ia în posesie*, cu o satisfacție evidentă [11]), știind să distingă în materialul brut, în cel neclasat, neștiut, *autenticul* — acel autentic revelator odată ajuns în posesia sa. (Ca o ilustrare, este poate aci locul de a aminti că, printre principiile de orchestrație ale maestrului său Rimski Korsakov, primul suna astfel : „nu există în orchestră timbre urîte" [12]). Trebuiau deci sesizate virtuțile potențiale ale combinațiilor considerate ineficiente, urîte, stranii, apte de a fi proiectate în estetic. Așa s-a și întîmplat de altfel : cu *Petruška*, „care marchează sfîșitul domniei sonorităților frumoase" cum spune B. de Schloezer (p. 45) ; cu celebra folosire a fagotului în *Sacre* ; cu efectul percutant al pianului în *Noces*, și în tema a II-a a *Simfoniei în trei mișcări* — cum o atestă de fapt, trecînd peste exemple particulare, întreaga concepție timbrală a autorului, dovedind un autentic inedit).

Dar iată și mărturia *teoretică* a lui Stravinsky : „În cursul muncii mele mă izbesc deodată de ceva neașteptat. Îl notez. Și cu o ocazie folosesc". Este o „colaborare a neprevăzutului, care ține într-un fel imanent de inerția procesului creator ; ea este plină de posibilități care nu au fost solicitate, venind numai la momentul oportun, pentru a face *să cedeze ceea ce este întotdeauna puțin prea sever numai în voința noastră surdă*" (P.M., p. 55, 56, s.n.).

Stravinsky este deci nu numai practicantul spontan ci și teoreticianul conștient al acestei atitudini, făcînd elogiul artizanului, al meșteșugarului (p. 53, 54), *nu* în sensul limitării conceptuale, ci în favoarea acționării de care trebuie să dea dovadă un adevărat *intelectual* (sublinierea îi aparține lui Stravinsky), fiind totodată și un *homo faber*. Termenului de *artist*, căruia i se conferă „privilegiul de a trece drept un *spirit pur*" (scrie Stravinsky cu o nuanță peiorativă, s.n.) îi prefera expresia : „inventator de muzică și se autodefinea ca atare (p. 53, 55). Schloezer constată că acel Stravinsky, care se afirma ca un muzician de tip clasic, plăcîndu-i să sublinieze caracterul specific al artei sale în care „gîndirea creatoare pare a evolua în mod exclusiv în domeniul sonor, pe scurt, un muzician *pur*, era atras în mod constant de scenă", simțind nevoia unui material de expresie și mai vast, extinzîndu-și astfel bucuria combinatorie și la materiale extramuzicale ; pe de altă parte, însă, își lua, ca să zicem așa, revanșa austerității, lucrările sale scenice avînd o rigoare muzicală intrinsecă nefiind „niciodată dansuri: *Noces* este o cantată, *Le Sacre du printemps* o simfonie în două părți" (Schloezer, p. 152, 153).

★



Se cuvine aci și o analiză menită a completa imaginea acestui „complexio oppositorum" al esteticii stravinskiene și printr-un exemplu al exprimării sale în opera muzicală. Am ales partea I din *Simfonia în trei mișcări* (1945) nu numai pentru aspectul său de sinteză stilistică, ci, în special, pentru faptul că structura sa denotă acea dichotomie între tendința de stabilitate, de perfecțiune ordonată, pe de o parte, și impulsul dinamic, teluric, pe de alta. Conflictul se relevă în faptul că aspectele de simetrie bilaterală, apte de a exprima ordinea liniștită, deși existente în lucrare, nu reușesc să se impună spre a domina structura în totalitate, fiind veșnic „busculate" de intervenții dinamice. Și totuși, dinamicul va fi stăpînit, fără a fi încătușat, structura aflîndu-și „echilibrul dinamic" prin raportul secției de aur, această *simetrie dinamică*, expresie a sintezei dintre vital și ordinea logică.

Prezentă —ca și simetria bilaterală de altfel — și în unele raporturi dintre secțiuni, ea se impune însă prin afirmarea sa categorică în punctul culminant al lucrării (vezi schema alăturată, unde media auree este notată prin ∅. Date fiind schimbările dese de măsură, calculul a fost făcut nu pe numărul de măsuri ci pe unitatea sa).

Lucrarea conține și o serie de trăsături stilistice definitorii pentru Stravinsky ca și pentru muzica modernă, ce ar fi impus o expunere într-o analiză mai detaliată.

Ne oprim însă acum asupra unui singur aspect, particular acestei lucrări — dar, credem, revelator : cu excepția punctului culminant (pe sunetele fa, re diez, si, mi) toată lucrarea este jalonată de construcții intervalice avînd baza pe *sol* sau revenind la *sol : sol, la bemol, fa* pentru tema I ; apoi *sol, si bemol, sol ;* apoi, pentru tema a II-a, acordul de septimă *sol, si bemol, re bemol, mi bemol în relație* bitonală pe *la, do, la* (în repriză, raportul apare cu acordul de septimă pe *la*, suprapus lui si-re-si, expresie a arpegiului de *sol) ;* apoi : *sol, do, mi, — sol, si, re, — sol, la bemol, fa* (vezi schema). Repetarea insistentă a lui *sol*, în grav, în final, ne dă iluzia unei „tonici", a definirii lui ca acel „pol" necesar, explicat de Stravinsky în *Poetica Muzicală*. Dar, în ultimele 5 măsuri, apare surpriza „rezolvării", discrete, în *p*, dar cu caracter definitiv și imuabil : acordul de *do* cu septimă, de parcă toată lucrarea nu ar fi fost decît o extremă tensiune de dominantă pentru un scurt repaos final.

Este oare o glumă a lui Stravinsky ? Dar să nu uităm că humorul său poate fi și trist, sau cu tîlc. Și nu știu de ce, acest ultim acord, discret dar bine conturat, ivindu-se scurt doar în final, dar impunîndu-se definitiv memoriei noastre, îmi amintește de ultima apariție a umbrei lui Petruška : poate și pentru că, așa cum remarcă P. Collaer (p. 54), și *Petruška* este generat, în fond, de celula simplă a înlănțuirii unui acord de nonă pe dominantă cu

unul de tonică, corespunzînd celor emise de un acordeon ce se deschide și se închide.

Dar, mai mult, cred, pentru plăcerea de a evoca aci „story-ul" lui Petruşka ; acel Petruşka oprimat, batjocorit și omorît de maestrul păpușar, cu perversitatea de a se bucura de această moarte după ce a avut grijă să împrăștie publicul intrigat de dramă, asigurîndu-l că nu e vorba decît despre o păpușă și o moarte fictivă ; acel Petruşka ce, în fond, se eliberează prin moarte, dominînd prin umbra tiflei sale pe toți cei care l-au oprimat, nu l-au înțeles, nu l-au ajutat și l-au înăbușit, nu doar prin cruzime, dar și prin prostie, superficialitate, comoditate sau indiferență !

1) C. F. Ramuz, **Souvenirs sur Igor Stravinsky, NRF, Paris, 1929, p. 104.**

2) Citarea lui Chabrier, aci, apare ca o butadă — și poate că era chiar, la timpul cînd au fost scrise acele rînduri ; mai tîrziu însă, în a sa **Poetica muzicală** (Editura Muzicală, Buc. 1967, p. 62) Stravinski îl citează din nou pe Chabrier ca un spirit care, ca și el, a putut să se opună,, prin ținuta artei sale, influenței wagneriene și aceasta (cu atît mai dificil), în plină vogă wagneriană.

3) Acest neoclasicism este considerat, în mod foarte pertinent, de Boris de Schloeezer în cartea sa *Igor Stravinsky* (Edition Claude Aveline, Paris, 1929, p. 26—27) drept o consecință a influenței Academismului suferită de Stravinsky în vremea studenției sale, „acest stil neutru care reduce operele marilor maeștri la formule" și care, prin Glazunov, părea a deschide Rusiei calea unei „muzici pure", a unei „arte prin excelență constructivă". Dar, continuă autorul, „este suficient să comparăm paginile scrise sub semnul conservatorului din Petersburg cu *Concertul* sau *Sonata pentru pian*, pentru a constata abisul care există între academism și clasicism".

4) Manifestare cuprinzînd nu numai muzica și expunerile teoretice ale lui Xenakis ci și o selecție a sa, incluzînd muzici și fenomene artistice diverse ca un tamburaș oriental. filme de A. Renais sau Eisenstein, ba chiar și un picnic pe malul oceanului.

5) Despre A. Schönberg, Stravinsky avea să scrie în Poetica Muzicală (p. 17) că este „un compozitor care evoluează pe un plan esențialmente diferit de al meu, prin estetică cît și prin tehnică".

6) Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber — Verlag 1980, p. 275.

7) Cu nuanță pejorativă : „să plecăm departe de Tristan".

8) Iată, depășind cadrul *stilistic al procedeelor* și un exemplu de *unire*, de *organizare a contrariilor* în favoarea unei expresii noi, de data aceasta la *nivelul atitudinilor expresive* : „drama pătrunzătoare și universal omenească din *Noces*" (Paul Collaer, *Strawinski*, Editions „Equilibres" Bruxelles, p. 95) reieșită din impasibilitatea aparentă a unor personaje al căror sînge curge prea repede în fața misterului zilei de mîine".

9) Impersonalul, intraductibil în română, îndeamnă la prezentarea în original a acestui text (Într-o traducere aproximativă : „trebuie să fi și un sălbatec și un civilizat")

10) Într-o notă citată după Ramuz, p. 103.

11) La Stravinsky, luarea în posesie fie chiar mîna care cuprinde cutia de chibrituri cu capete colorate sau banala „chopine fédérale" este „marcată aproape răutăcios pe figura sa prin două rîduri mari la colțul gurii" constată Ramuz (p. 49) și, adresîndu-se în continuare lui Stravinsky „căci ceea ce iubești *trebuie* să îți aparțină".

12) După Paul Collaer, p. 51.

Viața muzicală

Concert festiv

În fiecare an, ziua de 1 octombrie unește sufletele noastre prin muzică relevînd caracterul profund uman al acestei arte. Sub egida UNESCO pe tot globul se organizează concerte festive care poartă emblema păcii și a înfrățirii între popoare. La noi, sărbătorirea Zilei Internaționale a muzicii a însemnat încă un adevărat mesaj de pace, de înțelegere și prietenie între națiunile lumii.

Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București a fost gazda unei asemenea manifestări ce a stat sub semnul tinereții — un lucru demn de remarcat pentru reliefarea caracterului pur al mesajului — manifestare la care și-a dat concursul alături de studenți ai Conservatorului bucureștean și Corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin. Faptul că acest binecunoscut cor a susținut o parte din programul concertului festiv organizat în sala „George Enescu" reprezintă încă un semn de profunzime a mesajului, datorat atît calității artistice a formației cît și reputației acesteia pe toate meridianele globului. „Madrigalul" a adus solia muzicii românești. a păcii și a umanismului peste tot în lume fiind astfel poate cel mai îndreptățit în a păși pe podiumul de concert de ziua muzicii.

Nu întîmplător, pentru a accentua ideile expuse mai sus, parte din cele prezentate în cuvîntul introductiv la concert de către muzicologul Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii compozitorilor și rector al Conservatorului bucureștean, Corul „Madrigal" a deschis programul cu *„Cîntec de pace"* de Marin Constantin — o adresă simplă și directă la esența mesajului. A urmat o altă lucrare ce viza aceeași adresă : *„Remember Hiroshima"* — poem coral pe versuri de E. Jebeleanu, pentru recitator, soliști, două coruri antice, cor și bandă magnetică — purtînd semnătura compozitorului Dan Buciu. Sensibil interpretată de corul „Madrigal", lucrarea a emoționat prin forța de sugestie a imaginilor poetice, prin stările de natură expresionistă ce invocau momente dramatice. Vocile interiorizate ale corului și soliștilor, recitarea plină de sens au pus în lumină potențele compoziției înscriind încă o interpretare de calitate semnată *„Madrigal"*.

În continuare, programul a fost susținut de studenți ai Conservatorului. Am admirat tehnica și muzicalitatea tinerei interprete Anca Stănescu (anul II — harpă), care a prezentat *Tema cu variațiuni* de M. Tournier, deși instrumentul nu a ajutat-o deloc fiind insensibil și la acordaj ! O bună impresie a lăsat vocea studentei Anca Dămăceanu (anul III — canto) care s-a remarcat prin caracterul interpretării unui lied din ciclul *„Acuarele"* de Carmen

Petra Basacopol și prin susținerea și penetrația vocii într-o arie din opera *„Ernani"* de G. Verdi. Violonistul Mircea Călin (anul IV) a dovedit aceeași pregătire serioasă dublată de o sensibilitate notabilă interpretînd *Sonata a IV-a pentru vioară solo* (partea I) de E. Ysaye. O adevărată promisiune în școala interpretativă românească o constituie clarinetistul Cristian Vlad (anul III). Prin cele două lucrări prezentate, *Rapsodie* de Cl. Debussy și *Trompeta* de G. Ph. Telleman tînărul interpret a demonstrat calități deosebite ce într-un cuvînt le-am numi talent. Relevăm în acest sens fluența discursului muzical și gîndirea matură în Debussy cît și tehnica ireproșabilă (imitarea trompetei acute) în Telleman ; de asemenea a convins execuția „în stil" a celor două lucrări cît și atmosfera degajată și firească în interpretare.

În încheiere Corul „Madrigal" a prezentat *Variațiuni-divertisment* pe tema „Păstrăvul" de Fr. Schubert — lucrare semnată de Fr. Schöggl. Reunind variațiuni ale temei respective brodate pe muzici de Mozart, Wagner, Weber, etc., compoziția, cu un caracter ușor și direct în percepere, a evidențiat încă o dată seriozitatea cu care „Madrigalul" abordează întregul său repertoriu cît și spectrul larg al posibilităților interpretative.

Horia ȘURIANU

Deschiderea stagiunii la Filarmonică

Filarmonica bucureșteană ne întîmpină înviorată la acest început de stagiune. Nu numai întinerirea — fortuită mai mult decît programată — a membrilor orchestrei, nu doar prestigoase turnee ce se anunță la orizontul sezonului muzical. O nouă vervă organizatorică, idei proaspete, repertoriu lărgit și, mai ales, fixat în detalii cu mult timp înainte — simbol de civilizație culturală. Apoi, un program de sală îmbogățit, mult mai puțin schematic, cu avanpremiere comentate, spicuirii din presă, lista membrilor orchestrei și corului, a dirijorilor și consultanților artistici, și, la ora cînd compunem aceste rînduri doar anunțat, un buletin de informații, supliment la program, în care vom întîlni ecouri de peste hotare, șantier de creație, calendarul aniversărilor muzicale la sfîrșitul lui 1982. Filarmonica redevine o instituție de animație culturală și nu doar de livrare săptămînală de concerte, cu calitățile binecunoscute.

Și, dacă pînă acum am vorbit despre Mihai Brediceanu — noul director al Filarmonicii „George Enescu", să începem cronica propriu-zisă cu Mihai Brediceanu dirijorul. *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss, în final de concert, a răsunat ca o piesă de tradiție în repertoriul orchestrei, deși mă întreb de pildă cîți dintre membrii formației actuale o mai cîntaseră anterior. Oricum, coeziunea rapidă a instrumentiștilor, lucrul atent al dirijorului, au făurit împreună o versiune impozantă. Peisagismul partiturii nu este înțeles aici ca o descriere exterioară ci ca pe un ecou subiectiv, doar impulsionat din afară, căci compozitorul pare a avea nevoie de o sugestie, pe care pînă la urmă o exilează în condiție pretextuală, într-atît de splendid meșteșugul său muzical așterne valori emoționale în locul descriptivului.

Reluarea lui George Dima pe afișul simfonicelor bucureștene — acum balada *Mama lui Ștefan cel Mare* — are meritul, cum remarca în *Contemporanul,* criticul Luminița Vartolomei, să ne aducă aminte că, spre sfîrșitul secolului trecut, muzica românească ajunsese sincronă măcar cu una dintre direcțiile europene de tradiție, atît ca limbaj cît și ca arhitectură și subtext. Pentru a convinge și pe abonații instituției — să amintim aici că, alături de alte inițiative, s-a luat în considerare și aceea de a se da și un al treilea concert, în cazul unor programe de interes, permițîndu-se astfel accesul și neabonaților — pentru a convinge, deci, pe abonații și neabonații aflători în sală de vivacitatea artistică a partiturii lui George Dima a fost nevoie și de interpretarea solistică de acută penetrație susținută de mezzosoprana Adina Iurașcu și baritonul David Ohanesian. Atenție la reluările altor compozitori înaintași. Interesul de profesionist nu se confundă întotdeauna cu interesul de public și, dacă țări cu mare tradiție nu cîntă din secolul trecut decît doi sau trei compozitori, nici România nu are de ce să cînte douăzeci, în mod curent.

Apariția solistică a pianistului Jerome Lowenthal a fot contradictorie. Ceea ce a reieșit fără putință de tăgadă este înzestrarea nativă pentru muzică în general, și pentru pian în special, a oaspetelui nostru. Un tușeu în forță, o relaxare benefică a transmițătorilor neurali neimplicați direct în actul cîntării, în favoarea concentrării pe clapă în forță, agilitate și timbru. Pe de altă parte, Lowenthal practică un cînt destul de subiectiv, o retorică puțin desuetă, o iluminare romanțioasă a solistului ca meșter vrăjitor, iscoditor de sonorități. Ți se pare ciudat azi (poate există și în interpretare o *modă retro)* să auzi cîntîndu-se muzică, oricum contemporană, așa cum cînta Paderewski sau Brailowski, deși uităm adesea că *pe vremea lor* a creat Prokofiev muzica pe care o ascultăm. Sîntem însă obișnuiți a considera componistica anticipînd interpretarea și chiar versiunea autorului,cel puțin pentru cel de al treilea *Concert de pian,* care ne este cunoscută, și care pare a recomanda o abordare mai rațională, mai reținută, mai stringentă în dozarea necesităților. Nu-i mai puțin adevărat că, subiectivă, impulsivă cum era, interpretarea lui Jerome Lowenthal se potrivea *Concertului nr. 2* de Prokofiev, foarte liber în invenție, cu alăturări de lumi sonore și de semnificații foarte disjuncte. În caleidoscopul imagistic al concertului, pianistul american a fost o călăuză avizată și comunicativă.

Costin CAZABAN

Mircea Cristescu—Thérèse Dussaut

Începîndu-şi programul, prezentat de la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", cu prima audiţie a lucrării *Imnuri* de Corneliu Dan Georgescu, Mircea Cristescu a readus în sala de concerte un interesant compozitor din generaţia medie, care-şi organizează creaţia în mari cicluri, realizate în paralel, unele din ele lăsate deschise pentru a putea fi eventual îmbogăţite ulterior.

Compusă în 1978, piesa *Imnuri* încheie (după *Colinde* şi *Subiect de baladă*) ciclul *Schiţe pentru o frescă*, în care Corneliu Dan Georgescu continuă explorările sale din alte cicluri, în vederea compunerii unei muzici nesupuse tradiţionalului proces de dezvoltare, alcătuită din „idei simple, elementare, incluse într-o unică monostructură complexă", după cum declară autorul. Aceste idei — de cele mai multe ori cu caracter aluziv folcloric — sînt separate prin pedalele unor prelungi acorduri în *fortissimo* ale orgii sau prin cortinele sonore ale unei foarte bogate percuţii, cuprinzînd timpani, tobe, clopote, gong, maracas, raganella, cinel lovit sau pus în vibraţie cu arcuşul etc. Impresia de ansamblu pe care o trezeşte lucrarea este aceea a unei debordante fantezii ritmice şi timbrale, ordonată însă după criterii precise de structură formală şi de contraste dinamice. Preocupat, ca întotdeauna, să creeze lucrărilor româneşti — mai ales celor în primă audiţie — cele mai favorabile condiţii de prezentare, Mircea Cristescu a ştiut să intereseze orchestra, care a realizat o interpretare remarcabilă prin coloritul ei viu.

Între *Imnuri* şi o execuţie dominată de o ambianţă de voioşie temperată a *Simfoniei nr. 4 în Sol major* de Mahler, cu participarea solistică de relevabilă calitate vocală a sopranei Sanda Şandru, ni s-a oferit o raritate a literaturii concertante universale, *Concertul pentru pian şi orchestră în sol minor* de Dvořak, după cît se pare încă niciodată interpretat la Bucureşti. În sala de concerte am înţeles de ce lucrarea — compusă în 1876, deci înaintea Concertelor de vioară şi de violoncel ale aceluiaşi autor — apare atît de rar în programele curente ale orchestrelor simfonice de pretutindeni şi de ce discografia sa este atît de restrînsă : îi lipseşte strălucirea virtuoză a părţii solistice, iar scriitura diluată îi conferă dimensiunile unei ample simfonii, deşi substanţa tematică nu justifică o asemenea extindere. Ce e drept, nici interpretarea pianistei franceze Thérèse Dussaut — care a cîntat cu notele în faţă — nu a contribuit cu nimic la schimbarea acestor impresii. Am regretat-o cu atît mai mult, cu cît o aveam în amintire pe Thérèse Dussaut dintr-un interesant recital, susţinut la Bucureşti în aprilie 1979, în care — doar cu două lucrări, dar de ample proporţii fiecare, de Rameau şi Schubert — a dovedit diversitatea posibilităţilor sale de cuprindere stilistică şi o mare subtilitate a mijloacelor de expresie.

Un nou recital al Thérèsei Dussaut, prezentat cu două zile mai tîrziu, ne-a confirmat impresia pozitivă din 1979, mai ales că, de data aceasta, diversitatea stilistică a apărut şi mai accentuată, programul cuprinzînd muzică din epoca barocului (acelaşi Rameau, care i-a adus de altfel „Diapazonul de aur" pentru un disc dedicat compozitorului francez), a clasicismului (Haydn), a romantismului (Schumann) şi a impresionismului (Ravel). Pe măsura desfăşurării recitalului, a apărut tot mai limpede că Thérèse Dussaut stăpîneşte cu dezinvoltură toate aceste stiluri, pe fondul unei tehnici pianistice impecabile.

De la început, în *Sonata nr. 3 în Mi bemol major* de Haydn, ea a parcurs *Allegro*-ul iniţial cu un tuşeu perlat şi într-un tempo foarte rapid, aproape *Presto*, fără ca aceasta să influenţeze claritatea cristalină a enunţurilor, apoi *Adagio cantabile*, cu melodica sa inspirată, şi în fine *Tempo di Minuetto*, lejer, dar cu accente ritmice precis marcate. Apoi în *Valsurile nobile şi sentimentale* de Ravel, Thérèse Dussaut a apărut într-o lumină net diferită, neeludînd nodozităţile sonore sau ambiguităţile anumitor întîlniri armonice, dar păstrîndu-se în permanenţă la limita între sentiment şi dezinvoltură. Au urmat încîntătoarele *Opt piese* de Rameau, mici bijuterii muzicale, pline de spirit şi de fantezie, culminînd cu celebrul *Tambourin*, realizat cu toţi mordenţii şi cu toate trilurile de rigoare. Şi apoi *Kreisleriana op. 16* de Schumann, cu cele opt tablouri ale sale, adevărate studii de caracter, cînd frenetice, cînd cu cromatisme neliniştitoare, cu *fugati* evanescente sau cu fraze melodice cărora le lipseau doar versurile pentru a deveni lieduri din cele mai inspirate. Tot acest caleidoscop pianistic, uimitor de modern, a fost realizat cu o extremă concentrare, fără sentimentalisme şi cu sublinierea clară a contrastelor, într-o manieră cvasi-orchestrală, ca o demonstraţie a măiestriei, a rafinamentului, a posibilităţilor intelectuale de construcţie care o caracterizează în prezent pe Thérèse Dussaut.

Trio Csaba — Grigore

Deşi Petru Csaba, Andrei Csaba şi Dan Grigore depun fiecare o vie activitate solistică, ei îşi găsesc totuşi răgazul necesar pentru a se întîlni din cînd în cînd şi a face muzică împreună. În concert, publicul care-i ascultă are întotdeauna impresia de a avea în faţă o formaţie permanentă, deplin sudată şi cu un repertoriu îndelung repetat, „rodat" chiar în numeroase apariţii anterioare. În realitate, ei realizează această sudură aproape spontan, deoarece sînt înzestraţi cu o intuiţie muzicală şi un gust artistic care le permite să se adapteze uşor fiecărui stil, fiecărei lucrări.

Pentru programul Haydn — Beethoven — Brahms prezentat la Ateneul Român, ei au ales trei trio-uri provenite din anii de debut ai compozitorilor respectivi, dorind parcă să sublinieze precocitatea geniului acestora. Mai întîi, *Trio-ul nr. 1 în Sol major* de Haydn, existent şi într-una din înregistrările istorice pentru disc ale celebrei formaţii Cortot-Thibault-Casals, cel mai des cîntat din cele 41 de trio-uri haydniene cu pian. Explicaţia o găsim în admirabila eufonie a lucrării, ilustrată în modul cel mai concludent în fraza secundă a părţii a doua, *Poco*

Adagio — Cantabile, al cărei ton senin se animă aproape dramatic, pentru a reveni apoi la calmul primei cantilene, ca în alternanțele schubertiene de mai tîrziu. Iar în popularul *Rondo all'ongarese,* ei au adoptat „ad litteram" indicația de tempo *Presto,* cu tendința de a-l aduce pînă la *Prestissimo,* realizînd totuși întreaga savoare a „poantelor" partiturii : refrene pline de nerv, vii dialoguri cu treceri la *subito piano* sau *subito fortissimo* fără tranziții, momente de relaxare urmate brusc de dezlănțuirî, — evidente anticipări ale „surprizelor" atît de dragi lui Haydn.

Următoarea lucrare a programului, *Trio nr. 4 în Si bemol major op. 11* de Beethoven, compus în 1797, după cele trei *Trio-uri op. 1,* datînd din 1795, nu lasă să se întrevadă încă stilul specific al Titanului, dar piesa este încîntătoare, mai ales partea a II-a, un *Adagio* de o superbă inspirație melodică, pe care violoncelul, urmat de vioară și apoi de pian, au valorificat-o cu măiestrie.

Trio-ul nr. 1 în Si major op. 8 de Brahms, cu care s-a încheiat concertul, constituie un caz special. Compus în 1854, la 21 de ani, el a fost revizuit de compozitor în 1891, la 58 de ani, cînd Brahms a apreciat că elanul său tineresc de odinioară se desfășurase în dauna echilibrului proporțiilor. În consecință, el a eliminat aproape o treime din muzica compusă inițial, păstrînd intactă, din cele patru părți ale Trio-ului, doar partea a II-a, *Scherzo.* În ciuda folosirii aceluiași material tematic, lucrarea a devenit cu totul alta, mult mai eficientă ca mijloace utilizate, dar păstrîndu-și caracterul general sumbru, cu rare momente de înseninare. În execuția fraților Csaba și a lui Dan Grigore, care au ales versiunea din 1891, atmosfera cețoasă, introspectivă, a dominat în partea I *(Allegro con brio),* a devenit un fel de *Geistertrio* în partea a II-a *(Scherzo. Allegro molto)* ,pentru a redeveni gravă, dramatică, în partea a III-a *(Adagio)* — cu un singur moment de relaxare în secțiunea centrală — și a culmina într-un final viguros *(Allegro).* A fost, fără îndoială, lucrarea cea mai complexă și mai dificilă a programului, căreia Petru Csaba, Andrei Csaba și Dan Grigore au știut să-i releve în mod exemplar plenitudinea expresivă și arhitectonică, personalitatea temelor, gravitatea plină de căldură.

Edgar ELIAN

Viktor Tretiakov — Mihail Erohin

Iată că după o „vară secetoasă". Filarmonica a prilejuit reîntîlnirea cu violonistul Viktor Tretiakov și pianistul Mihail Erohin, un tandem cunoscut și recunoscut de publicul bucureștean prezent în număr mare la acest eveniment artistic.

Despre Viktor Tretiakov s-a scris în mai multe rînduri în presa noastră (vezi rev. Muzica nr. 12/1978 sau nr. 10/1979). S-a scris despre echilibrul dintre intuiție și rațiune pe care interpretul îl instaurează în actul restituirii sonore, echilibru atins prin participare direct proporțională a afectului și intelectului prin naturalețea interiorizării și exteriorizării temperamentului, s-a scris despre ambitusul larg de nuanțe de la delicatețe la ardență pe care vioara îl comunică, despre predilecția pentru contraste, despre tehnica ireproșabilă, despre ușurința cu care rezolvă dificultățile pasajelor de la mîna stîngă, despre eleganța trăsăturii de arcuș, etc. Dar arta majoră a lui Tretiakov constă în alegerea repertoriului. S-a afirmat că programele sale cuprind în majoritatea lor lucrări minore. S-a încercat și o explicație a faptului, relevîndu-se dorința instrumentistului de a salva prin actul interpretativ o lucrare vulnerabilă la nivelul construcției, al semnificațiilor. Nu putem subscrie la aceste opinii. În primul rînd, pentru că violonistul sovietic nu este interpretul care să pornească într-un recital cu un asemenea handicap. În al doilea rînd, pentru că un program alcătuit din lucrări de Brahms, Prokofiev, Chausson și Ravel este în măsură să avantajeze un violonist, cu disponibilitățile lui Tretiakov. Pe de o parte, datorită încărcăturii valorice cu care timpul a investit fiecare opus, pe de altă parte datorită suflului romantic al lucrărilor. Căci, atît *Scherzo în sol minor* și *Sonata în fa minor* op. 121 nr. 1 (transcripție a sonatei pentru clarinet) cît și *Poemul* de Chausson sînt opere incontestabil romantice. Tretiakov este un interpret desăvîrșit al acestor muzici, iar strategia lui repertorială determină elaborarea unor programe bazate exclusiv fie pe lucrări aparținînd compozitorilor romantici, fie pe lucrări cu evidente excrescențe romantice semnate de autori situați în alte epoci creatoare. Cum ar fi, de pildă, cele *5 Melodii op. 35* de Prokofiev sau *Tzigane* de Ravel. Dacă la Prokofiev latura romantică se identifică ethosului creat de structurile spațiale de sorginte modal-folclorică și tonal-lărgită, precum și de contururile melodice, amplu arcuite, în *Tzigane* tonul patetic — cu accente care amintesc de ceardaș, de unele opusuri ale lui Sarasate, Brahms sau Liszt — precum și forma rapsodică, cvasicadențială, sînt caracteristici de cea mai sigură paternitate romantică.

În *Tzigane* secțiunea culminantă este evidențiată timbral prin asocierea violinei cu pianul. Extrapolînd, putem spune că întregul recital s-a constituit într-un punct culminant în care violina a fuzionat permanent cu pianul în ceea ce privește intențiile și consecințele. Mihail Erohin este mai mult decît un pianist acompaniator, complementar în interpretare, este un partener egal, un muzician cu o puternică personalitate.

Liviu DĂNCEANU

Dan Grigore — Delia Pavlovici

Sub genericul *DIALOGUL GENERAȚIILOR — Recitaluri la două piane susținute de DAN GRIGORE și invitații săi* s-a deschis un nou ciclu de concerte care, sîntem siguri, va stîrni interesul unui numeros public. Căci este vorba de o acțiune menită a aduce pe scenă cele mai tinere și mai promițătoare talente ale școlii pianistice românești. Și nu numai atît. Artiștii aflați în drum către suprema afirmare au onoarea, fericirea, șansa de a concerta pe podiumul atît de vestit al Ateneului nostru alături de un maestru al școlii pianistice românești, cunoscutul și apreciatul Dan Grigore. În acest caz, a fi ales dintre

cei mulți, a fi pus alături de un artist concertist de talia lui Dan Grigore este o mare dovadă de încredere, o confirmare a unor reale calități, un puternic impuls pentru mai departe, o dovadă că munca de pînă acum nu a fost în zadar și că munca viitoare are mari șanse de a te consacra.

Prima invitată a lui Dan Grigore a fost tînăra pianistă Delia Pavlovici, studentă în anul II la Conservatorul bucureștean — clasa Sandu Sandrin, deținătoare a Lirei de aur (Suceava 1975) și a Premiului I al festivalului național „Cîntarea României". Sensibilitatea, căldura, expresivitatea, rafinamentul, culoarea, par a fi principalele sale calități interpretative, tehnica, agilitatea asigurînd, în final, împlinirea întregului artistic. Astfel, tînăra pianistă se pliază perfect personalității interpretative a lui Dan Grigore căruia, la fiecare apariție, în public îi apreciem în mod deosebit tocmai sensibilitatea, căldura, rafinamentul, culoarea interpretării, ce poartă amprenta unei personalități de neconfundat. Cei doi artiști, deși despărțiți ca vîrstă de aproape 20 de ani, unul la început de carieră, celălalt cunoscînd de mult suprema consacrare, s-au completat aproape perfect în evoluția la cele două piane. Semnul de egalitate ce se voia impus publicului era sugerat și de permanenta permutare a locului interpreților, care pe rînd, preluau cînd partitura pianului prim cînd pe cea a celui secund. Efectul a fost puternic, publicul fiind impresionat atît de modestia maestrului Dan Grigore cît și de emoția Deliei Pavlovici, tînăra studentă fiind însă de multe ori la înălțimea cerută. Spunem „de multe ori" și nu „întotdeauna" pentru că desigur, într-o atare echipă, într-o atare alăturare, există, trebuie să existe, inerente momente de imperfecțiune, de nesincronizare. Dan Grigore nu face nici o concesie în interpretare. Tempoul său *trebuie* să fie și cel al Deliei Pavlovici, nuanțarea sa *trebuie* să fie preluată întocmai și de către Delia Pavlovici, profunzimea, perfecțiunea redării *trebuie* să atingă același înalt nivel și în interpretarea Deliei Pavlovici. Cei 20 de ani de carieră, de succese, de emoții și împliniri și-au spus însă, în acest caz greul cuvînt. Dar, nu de puține ori, Delia Pavlovici a dovedit că a găsit drumul cel mai bun care o va putea apropia de maestrul de alături și că doar timpul și experiența scenică îi lipsesc încă. În ce privește maturitatea gîndirii artistice, puterea de pătrundere, de înțelegere a partiturilor ce-i stau în față, nu avem rezerve față de posibilitățile Deliei Pavlovici. Căci, interpreta, antrenată desigur tot de către partenerul său Dan Grigore, a trecut cu ușurință prin pagini mozartiene *(Sonata în Re Major KV 381)* către lucrări de Schubert *(Fantezia în fa minor)* Schumann *(Andante cu variațiuni în Si bemol Major op. 46)* Debussy *(En blanc et noir)* Milhaud *(Scaramouche)* programul serii fiind inspirat întregit de către *Variațiunile op. 5* de George Enescu. Posibilitatea de a audia piese mai puțin cunoscute — datorită scriiturii lor aparte pentru două piane, este încă un amănunt menit să atragă atenția publicului.

Cristina SÂRBU

Panoramic XX

A devenit o profesiune de credință a ansamblului Hyperion faptul de a veni în întîmpinarea creației românești contemporane. Se interpretează (frecvent în primă audiție) lucrări aparținînd lui Iancu Dumitrescu, cel care, fondînd și conducînd activitatea grupului urmărește cu consecvență imprimarea unui nou program estetic avangardei muzicale românești ; se cîntă muzica unor compozitori — Costin Cazaban, Horia Șurianu — ale căror aventuri creatoare se află uneori în vecinătatea celor întreprinse de conducătorul ansamblului : sau muzicile unor maeștri — Myriam Marbe, Lucian Metianu — a căror (re)programare constituie un stimulent, o incitare la noi creații, la proliferarea disponibilităților lor în genul cameral ; se interpretează lucrări semnate de tineri creatori — Fred Popovici — cu virtualități intuite de Iancu Dumitrescu ; sau lucrări semnate de compozitori situați, prin demersurile lor, la poli estetici opuși tendințelor impuse de Hyperion — Octavian Nemescu — dar a căror muzică trădează autenticitatea, suscită interesul. I-am numit, în acest fel, pe autorii cîntați de ansamblul Hyperion în ultimul său concert susținut la sala Studio a Ateneului, concert ce se circumscrie acțiunii de panoramare a noii componistici românești.

Zig-zag II de Costin Cazaban are drept finalitate emergența unor sunete-pedală din mediul sonor al zgomotelor vehiculate (prin *legno battuto)* de corzile grave antrenate în jocuri cu trasee zig-zagate. Simultan, devenirea sunetului din zgomot este susținută de un proces redundant în care materialul expus inițial se elimină treptat ajungîndu-se la un sîmbure tematic esențial. Consecvența cu care compozitorul urmărește relativizarea barierelor dintre zgomot și sunet consacrate de fizica acustică precum și elaborarea unor arhitectonici sonore adecvate, îl recomandă pe Costin Cazaban ca pe un important exponent al noilor linii de forță din creația muzicală actuală.

Sonata pentru clarinet de Myriam Marbe este una dintre acele lucrări devenite clasice, în sens de recunoscute, valorizate, asimilate, una dintre lucrările cu un inconfundabil ethos expresionist-românesc, așa după cum inconfundabilă a fost și versiunea oferită de Aurelian Octav Popa.

Ascultînd muzica lui Iancu Dumitrescu, inițial se declanșează reacția unei comparații cu pictura tașistă, pete de culoare sonoră născîndu-se dintr-un mediu fundamental conceput de compozitor. Reiterarea audiției va evidenția o gîndire componistică inedită, opusă, totodată complementară celei, să-i spunem, convenționale, în care categoriile de ritm și melos sînt regîndite și reformulate în datele lor esențiale. Astfel, *Zenith*, pentru percuție solo, este un continuum realizat de tam-tam (instrument ce conține un impresionant spectru armonic) din care se nasc anumite cantități și proporții ritmice (funcții a alternării golului cu plinul, a decupării aspectului pozitiv și negativ din aceeași entitate ritmică) asociate unei largi cromatici timbrale, ideea de metru fiind exclusă aprioric.

Octavian Nemescu creează în *Gradeotia* — muzică electronică — o lume alcătuită din sunete sinus care devin în evoluția sonoră armonicele unei gîndiri componistice fundamentale, originale. Procesul inerțial instaurat de-a lungul lucrării, concretizat într-un continuum (muzică cvasiminimalistă) este conservat în final unde hiatusurile delimitează entități sonore semnificative.

Pantum sonata — recenta compoziție pentru fagot și pian a lui Horia Șurianu are drept sursă extramuzicală o specie de poezie lirică malaeză cu formă fixă în care al doilea și al patrulea vers dintr-un catren se confundă cu primul și al treilea vers din catrenul următor. Poezia pantum dezvoltă în paralel două teme distincte, contrastante, motiv pentru care compozitorului i-a fost sugerată ideea unei forme de sonată cu o primă temă — fagotul în registrul grav — severă, rigidă, telurică și o a doua temă — fagotul în registrul acut — cu caracter de lamento. Repriza reproduce particularitățile de construcție a formei literare recurentînd nestrict expoziția, procedeu care sugerează oniro-reconstituirea unui text. Plasarea evenimentelor sonore într-un mediu regizat pe bandă magnetică amplifică semnificațiile partiturii, orientîndu-le, impunîndu-le totodată.

Fred Popovici a reiterat în evoluția sa componistică cele mai importante etape pe care le-a parcurs muzica europeană în ultimele decenii, de la serialismul integral, la postserialism și neofolclorism. Muzica lui a rămas însă, volens-nolens, sensibil legată de factura expresionistă — probabil ca o amprentă a structurii temperamentale. Este ceea ce se remarcă și la prima audiție a lucrării *Deviații* în care sintetizatorul (ca înlocuitor al pianului) a emendat o serie de minusuri tensionale datorate și interpretării aproximative născută dintr-o partitură notată proporțional (aproximativ). Dincolo de acest risc, libertatea semiografiei atrage după sine posibilitatea unor variante puternic marcate de personalitatea interpretului. Iancu Dumitrescu a întreprins nenumărate asemenea experiențe interpretative adaptînd o serie de lucrări la structura Hyperion-ului, intuind și propunînd anumite realcătuiri prin substituire, eliminare sau adăugire de instrumente. Așa s-a întîmplat cu *Pithagoreis*, o mai veche muzică electronică semnată de Lucian Metianu. Ansamblul Hyperion a creat o versiune în care a avut rolul de metafrast, anticipînd, susținînd sau comentînd evenimentele înregistrate pe bandă. Regretăm lipsa de fidelitate a aparaturii electronice, în special a difuzoarelor, o carență constantă a sălilor noastre de concert.

Liviu DĂNCEANU

Deschiderea Stagiunii Operei Române

Joi 16 septembrie 1982 a avut loc la Fabrica de Confecții București, un concert extraordinar ce a marcat deschiderea unei noi stagiuni a Operei Române. Gestul — a deschide stagiunea nu la sediu ci pe una dintre marile platforme industriale ale capitalei noastre — trebuie interpretat ca un act de omagiere a unui public receptiv, statornic dar și exigent, ce umple seară de seară pînă la refuz sala Operei Române. De astă dată, oamenii de artă, actorii, dirijorii, instrumentiștii au fost aceia care s-au deplasat, pentru ca, cei mai buni, cei mai îndrăgiți dintre ei, să facă — astăzi de pe scena Clubului Fabricii de confecții București, iar apoi de de pe sălile de spectacol de la uzinele Griviția Roșie (vineri 17 septembrie) și Semănătoarea (joi 28 septembrie) — invitația pentru începutul unei noi colaborări cu prilejul deschiderii stagiunii 1982—1983. Această invitație a fost rostită și de către directorul Operei Române din București, Petre Brâncuși, care, în cuvîntul său de deschidere, a subliniat intenția colectivului artistic al primei scene lirice a țării de a da întreagă măsura talentului lor pentru a reuși spectacole deosebite, excepțional realizate artistic și tehnic, pentru că doar așa se vor putea ridica la un nivel adecvat ce să permită un dialog rodnic cu cei mai harnici oameni ai muncii din țara noastră. Arta lor este în întregime dedicată și este menită ca prin specificitatea ei să le satisfacă dorința de frumos, să le umple sufletele de acea mare bucurie pe care doar muzica o poate aduce. Repertoriul a fost atent alcătuit ca să cuprindă toate sferele de interes — de la capodopere ale operei universale — prima premieră a stagiunii va fi celebra CARMEN de George Bizet într-o interpretare ce reunește nume de cel mai mare prestigiu — pînă la creații de operă aparținînd compozitorilor români.

Prezentarea concertului extraordinar de la Fabrica de confecții București a fost realizată de cunoscutul muzicolog Alfred Hoffman — fervent animator al vieții muzicale bucureștene care, în cuvîntul său a adus publicului și salutul Colegiului criticilor muzicali din România, organizație aflată într-o permanentă activitate menită a apropia cît mai mult publicul de valorile muzicale creative și interpretative ale timpului nostru. S-au putut asculta apoi momente muzicale de mare popularitate — coruri celebre din opere (maestru de cor Stelian Olariu) cîntece de masă (Cornel Trăilescu, *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* — solist Nicolae Urziceanu și Radu Paladi, *Partidul, Ceaușescu, viitorul)* mari arii din opere în interpretări excepționale (Rodica Mitrică-Bădîrcea, Monica Theodorescu, Nicolae Florei, Florin Diaconescu, Victoria Bezetti, Lucian Marinescu, Constantin Gabor și, primit cu o adevărată explozie de entuziasm, artistul poporului Nicolae Herlea care a încîntat — pentru a cîta oară ! — publicul cu *Cavatina* lui Figaro din opera *Bărbierul din Sevillia de Rossini)*, arii din operete (Silvia Voinea) uverturi, și canzonete (Ion Stoian, Valentin Teodorian și Ludovic Spiess) pentru ca programul să se încheie în acordurile nemuritoare ale *Rapsodiei I-a* de George Enescu. Orchestra Operei Române (alternativ sub bagheteie dirijorilor Constantin Petrovici și Carol Litvin) ridicată din fosa în care este prin convenienta spectacolului de operă ascunsă, sus, pe scena de concert, în lumina reflectoarelor, și-a afirmat, în sonorități specifice, cunoscuta personalitate. Întregul spectacol a purtat marca unei calități indiscutabile. Aplauze puternice au răsplătit colectivul Operei Române din București pentru bu-

curia a două ore de muzică bună, promițînd prin ecourile lor, și pe mai departe, săli pline în fiecare seară.

★

Spectacolul din seara zilei de vineri, 1 octombrie, așteptat cu deosebit interes și nerăbdare, mai cu seamă datorită intensei reclame pe care i-au făcut-o posturile noastre de radio și televiziune, ca și presa cotidiană, ridică atît în fața spectatorului obișnuit cît și în fața criticului de specialitate numeroase semne de întrebare. Căci premiera operei *Carmen* de George Bizet — *mai exact o reluare, oarecum îmbunătățită* pe ici pe colo, dar nu prin punctele esențiale — eveniment ce ar fi trebuit să stîrnească explozii de entuziasm, ropote de aplauze, comentarii dintre cele mai elogioase, s-a concretizat în cele din urmă într-un spectacol nici măcar de nivel obișnuit pentru activitatea de seară cu seară a colectivului Operei Române din București, care, înșelînd toate așteptările, lasă în urma sa, odată cu ultima cădere de cortină, un gust amar. Ne este dificil a comenta această reprezentație, nu pentru că motivele insuccesului nu ne-ar fi clare, ci pentru că am ajuns să vorbim despre astfel de „căderi" și în legătură cu spectacolele Operei noastre, a cărei tradiție *obligă* la mai mult, al cărei trecut de reușite cere imperios un prezent pe măsură.

Nu ne-am fi închipuit vreodată că un spectacol cu minunata operă *Carmen* de George Bizet — adevărată explozie de viață, pasiune, dragoste și moarte în decorul fascinant al Spaniei contrabandiștilor și toreadorilor — ar putea fi... plictisitor, monoton, șters, trenant. Și, totuși, aceasta a fost senzația încercată de spectatorul aflat în sală la premieră. Ne este greu a preciza ce sau cine — regia sau pregătirea muzicală — este mai vinovat. Citim în programul de sală cuvîntul celor doi regizori Jean Rînzescu și Vasile Calomfirescu :"... sîntem dintre aceia care nu se tem de acest cuvînt, *tradiție*, privindu-l ca pe un concept de teatru, pe care trebuie să-l luăm mereu în considerație..." Nu sîntem nici dușmani ai tradiției — pe care o înțelegem, mai cu seamă sub aspectul acceptării convenției scenei de operă — afară de cazul în care această tradiție încorsetează sau, mai rău, frizează ridicolul. Am simțit la fiecare pas cum cîntăreții își făceau jocul de scenă ca pe o lecție învățată pe dinafară, „La măsura X te întorci spre stînga, la măsura y te așezi etc..." fără a fi trecut prin filtrul personalității lor indicațiile de mișcare. Multă, foarte multă mișcare scenică, total asincronă cu partea muzicală. Gestul o lua cînd înaintea sunetului cînd rămînea în urma lui. Marile spectacole de operă, renumiții cîntăreți-actori rămîn mereu în conștiința publicului datorită faptului că au reușit cel puțin odată să rupă bariera convenției conștient acceptată, făcînd ca irealul să devină, pentru cîteva ore, real. Carmen-ul la care ne referim este departe de acest deziderat. Am știut în fiecare clipă că sîntem la teatru, am simțit rampa între noi și interpreți iar scena nu ne-a convins, poate doar cu excepția episoadelor Michaelei. Artiștii noștri nu sînt cei mai vinovați de nereușită. Lor li s-a spus ce să facă, S-a spus că Don José și Carmen *trebuie* să se urce pe masă în finalul actului II. Și s-au urcat. Dar de ce ? Li s-a spus lui Escamillo și lui Don José că *trebuie* să se bată cu cuțitele. Dar nu li s-a arătat și *cum*. De unde unul dintre cele mai penibile momente ale spectacolului ; de fapt jocul de scenă nici măcar nu respectă ideea textului. Carmen ar fi trebuit să intervină în momentul în care Don José este pe cale de a-l ucide pe toreador ori... nimic din toate acestea ! Și exemplul nu e unic. Dar punctul culminant al ridicolului mișcării din acest spectacol este actul al IV-lea unde în locul unei sclipitoare defilări a toreadorilor însoțită de prezentarea tuturor accesoriilor necesare unei coride, asistăm la jalnica apariție a unor figuranți penibili, printre care mulțimea de coriști se amestecă forfotind fără nici un rost. Iar momentele de balet — am mai spus-o și, din păcate trebuie să o repetăm — ne fac să roșim ușor datorită lipsei de profesionalism a membrilor corpului coregrafic, unii atît de vizibil ieșiți din forma fizică minim necesară încît jenează estetic privitorul.

Dacă de pe scenă coborîm în fosă, constatările sînt la fel de neplăcute. De la pupitrul orchestrei Operei, dirijorul Carol Litvin nu a reușit nici o clipă să „țină în mînă" spectacolul, să aducă la numitor comun soliștii și instrumeniștii. Decalajele au fost nenumărate. Tempo-urile mult rărite din care cauză spectacolul întreg a trenat iar cîntăreții au fost vizibil handicapați. Aproape toate scenele de ansamblu — terzet, cvartet etc. — au fost, din această cauză, ratate. În ce privește fidelitatea redării partiturii instrumentale, de multe ori n-am auzit măiestrita polifonie concepută de către Bizet, și, nu odată, din cauza unui dozaj imperfect, orchestra a acoperit soliștii.

Soliștii ! Nume de mare rezonanță a școlii interpretative românești. Și totuși... Interpretîndu-l pe Don José, Ludovic Spiess a înțeles întreaga complexitatea personajului său. Dezinvoltura jocului scenic — uneori poate totuși prea „tumultuos" — ca și frumusețea unor fraze muzicale impregnate de culoarea și căldura specifică vocii sale au declanșat, în public, aplauze sincere. Dar, și asupra sa și-a pus amprenta „convenția" cerută de „tradiția" greșit înțeleasă. Și nu-i putem ierta nici intonația prea deficitară în unele momente — falsurile fiind în final o caracteristică extrem de neplăcută a întregului spectacol. Escamillo nu a găsit în Dan Zancu interpretul ideal. Lipsit de temperament, moale, șters, fad, Dan Zancu nu a reușit să se apropie nici vocal nici scenic de acest personaj. Destul de aproape de rolul său, Rodica Mitrică-Bădîrcea cîntă inteligent, corect, în maniera care o caracterizează. Reușește momente minunate mai cu seamă în scenele dramatice, ca duetul din actul al IV-lea cînd, împreună cu Don José marchează credem, cel mai înalt nivel al spectacolului. În cazul său, sîntem siguri că timpul va atenua asperitățile și stîngăciile de moment ale interpretării. Sperăm că și carențele de intonație... Cu aceeași mulțumire vorbim și despre reușita Victoriei Bezetti — rolul cel mai bine conturat, cel mai bine împlinit atît vocal (minunată vocea Victoriei Bezetti !) cît și scenic. Și tot numai cuvinte de laudă despre Frasquita și Mercedes interpretate de Gerda Radler-Anca și Corina

Circa. Despre ceilalți interpreți — Marcel Angelescu, Ion Stoian, Valentin Loghin, Lucian Marinescu — nu avem din nefericire, nimic deosebit de consemnat. La fel, fără note aparte sînt și momentele de cor (maestru de cor Stelian Olariu) scenografia funcțională, dar și ea... „tradițională" și destul de prăfuită (Ion Clapan) iar de la Ioan Tugearu, cel care semnează coregrafia așteptăm cu mult mai mult. Să fie oare acesta nivelul unei premiere cu o lucrare de rezonanța operei *Carmen* pe scena bucureșteană ? Atît este oare tot ce poate da mai bun colectivul Operei noastre ? Sperăm din tot sufletul că NU.

Cristina SÂRBU

Valori ale muzicii românești

În ciclul de recitale „de foyer" organizate lunea după-amiază de Opera Română am participat în concertul inaugural de la 4 octombrie la o memorabilă întîlnire camerală. Memorabilă sub mai multe aspecte : în primul rînd prin faptul că muzicile prezentate, scrise cu zeci de ani în urmă, ne erau prezente în *memorie* cu aceeași savoare a începuturilor de drum în viață (muzicală). Memorabilă prin interesul ideii : de a testa după trecerea anilor prospețimea (omniprezentă) a *valorilor* trecutului. Memorabilă prin căldura contextului și calitatea interpretării artistice.

Am reascultat cu emoție liedurile „copilăriei" mele muzicale : *Seara, Gornistul, Doină, Jos între care* și *Doi voinici* de Paul Constantinescu cu gîndul furat de amintirea impresionantelor momente corale din Miorița și din Oratorii... *Echinocțiile* lui Tiberiu Olah — în versiune de trio pentru vioară, clarinet și pian — mi-au confirmat — și mai ales prin lucrările sale de ultimă oră — consistența unei personalități artistice reliefată de la prima sa notă scrisă ; propriile nostalgii... *Echos* pentru vioară solo de Ștefan Niculescu împlinesc un destin artistic similar pe alte coordonate, la fel de marcate în universal. Iar Anatol Vieru în cele 3 cicluri vocal-instrumentale : *Lupta cu inerția, Nocturne* și *Rezonanțe Bacovia* și *Destinderi* ne-a prezentat sintetic una dintre cele mai consistente paginii din creația sa camerală, o fermecătoare îmbinare între sunet și lirica lui Bacovia și Labiș.

Sînt incontestabile *valori* perene ale muzicii românești cărora scurgerea anilor — mai mulți sau mai puțini — nu face decît să le păstreze tinerețea și *actualitatea* opusului împlinit.

Se cuvine a menționa cu precădere echipa de interpreți ai acestei după-amieze muzicale : Cornelia Angelescu, Martha Kessler, Lena Vieru, Corneliu Fănățeanu, Constantin Gabor, Avy Abramovici, Valeriu Bărbuceanu, Matei Corvin, George Dima și Florin Rădulescu. Prezentarea concertului, muzicologul Alfred Hoffman, principal promotor și organizator al acestor distinse manifestări de cultură.

N. B.

Deschiderea stagiunii la Filarmonica din Ploiești

Concertul de deschidere dirijat de Cristian Brâncuși și avîndu-l ca solist pe Valentin Gheorghiu (în program *Concertul pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu, *Piesă de concert în fa minor pentru pian și orchestră* de Weber și *Simfonia I în mi minor* de Sibelius) se înscrie în seria unor concerte de ținută, alcătuite și realizate cu profesionalism, caracteristice pentru stagiunea ploiești eană. Pliantul orchestrei poate ilustra cu ușurință afirmația noastră : în primele trei concerte, dirijate de Cristian Brâncuși, Paul Popescu și Horia Andreescu, cu Valentin Gheorghiu, Ștefan Ruha și Alexandr Rudin (U.R.S.S.) drept soliști, figurează *Simfonia I* de Sibelius, *Simfonia a VII-a* de Beethoven și *Simfonia a IV-a „Tragica"* de Schubert, *Concertul pentru pian* de Valentin Gheorghiu, *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Concertul Nr. 1 pentru violoncel* de Șostakovici, alături de alte lucrări de compozitori români.

Într-o convorbire cu directorul Filarmonicii ploieștene, Virgiliu Manolache, am aflat că alături de stagiunea propriu-zisă de la sediu, orchestra este prezentă în fiecare lună în sălile din Cîmpina, Bușteni, Buzău, Tîrgoviște ; are de asemenea o stagiune camerală permanentă la Muzeul de Artă din Ploiești și face înregistrări la Radio, Televiziune și Electrecord. O activitate ambițioasă ce se îndeplinește cu perseverență și cu dăruire.

Întorcîndu-ne la concertul de deschidere, remarcăm de la început *Concertul pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu care a devenit, de la prima sa audiție și pînă azi, o lucrare stabilă a repertoriului pianistic contemporan românesc ; caracterul simfonic, originalitatea țesăturii solistice, verva ritmică, melodicitatea temelor, au impus-o cu pregnanță. Desigur că și interpretarea autorului însuși are un rol important, Valentin Gheorghiu apare mereu egal cu sine, adică depășindu-se mereu. Rezidă poate în această prospețime a fiecărei apariții, esența talentului unui mare artist. Valentin Gheorghiu ne-a oferit în programul serii și *Piesa de concert în fa minor* de Weber, într-o înfățișare de o mare plasticitate : tensiunea nu exclude eleganța, dificultățile (considerabile) sînt îmbrăcate în haina unei sclipitoare dezinvolturi, a jocului cînd năvalnic, cînd grațios. Și rămîne acea magie a sunetului (deși pianul pe care cînta nu este de o calitate deosebită) care e secretul artei lui Valentin Gheorghiu...

Cristian Brâncuși a condus cu exactitate cele două acompaniamente, deloc ușoare ; *Simfonia I* de Sibelius ni s-a părut însă revelatoare pentru tînărul dirijor, nu numai pentru că-i oferea prilejul arhitecturării unei lucrări de anvergură ci și pentru că un interpret sobru, puțin expansiv, se întîlnea cu o muzică declarat romantică, pasională pe alocuri. Să menționăm în primul rînd că *Simfonia* era foarte bine lucrată, vădind grija pentru construcția clară a piesei ; discursul avea sensul cerut de partitură, articulațiile precise, dinamica respectată întocmai : o preocupare de muzician deci, întrutotul lăudabilă.

Gestul său nu devine niciodată exploziv, ardent, însă expresia sa sonoră nu este nicidecum lipsită de forță, de nerv, de aura lirică—melancolică a muzicii lui Sibelius, și de o anumită grandoare sentimentală din unele momente. Cristian Brâncuși face parte, credem noi, dintre interpreții la care economia de mijloace se așează în prim plan ; evită efuziunile (poate nici nu-i sînt proprii), comunică cu parcimonie trăirile sale și trece totul prin filtrul ordonat al gîndirii.

Prin luciditate accede la sensul intuitiv al muzicii pe care o cîntă, proces interesant deși nu singular, firește.

Dan SCURTULESCU

Concursul de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu"

Este cunoscut în toată țara concursul la care vin artiști de o șchioapă, concursul cu limita de vîrstă la 15 ani. Plaiurile istorice ale Sucevei sînt pline în fiecare vară de forfotă, de copii cu diferite instrumente muzicale, de părinți și de profesori. Dorința fiecărui mic instrumentist este să cînte la Suceava, să devină laureat al concursului ce poartă numele îndrăgitului compozitor al *Baladei*. Astfel, după ce de-a lungul anilor, Suceava a lansat tinerele talente promițătoare, care au adus cinste țării și peste hotare, acum s-au prezentat peste 200 de concurenți, atît de mulți ca niciodată. Copiii au cîntat, au cîntat frumos și au obținut, de asemenea ca niciodată, 90 de premii și mențiuni ! S-au dovedit bine pregătiți profesional, din cele mai îndepărtate colțuri ale țării, fiind laureați din aproape toate județele.

În afară de orașele mari, cu o tradiție muzicală bine cunoscută, cum sînt București, Cluj-Napoca, Iași, Brașov, Tîrgu Mureș, Timișoara, Craiova, Galați, Baia Mare, s-a impus în acest an Suceava, cu 4 laureați, apoi Ploiești, Oradea și Reșița, precum și, cu cîte un laureat, Botoșani, Rîmnicu Vîlcea, Brăila, Slatina, Tg. Jiu, Constanța, Piatra Neamț, Hunedoara, Miercurea Ciuc, Tîrgoviște, Alexandria, Drobeta Turnu Severin, Cehul Silvaniei și Sf. Gheorghe. După cum au mărturisit concurenții, „le place să vină la Suceava fiindcă aici au ocazia să se confrunte pe tărîmul fermecător al muzicii cu alți copii" (Dan Vornicelu), și că „e foarte instructiv pentru toți copiii concursul, dar s-ar putea cînta mai mult din creația lui Ciprian Porumbescu" (Liliana Bertea). Altă concurentă (Mirela Chișbora), care a participat și la Concursul muzical internațional de la Llangollan (Anglia), apreciază „exigența concursului, varietatea repertoriului și faptul că se cîntă mult creațiile românești izvorîte din istoria și viața noastră." Dintre membrii juriului, prof. Irina Busurcă, reprezentant al C.N.O.P., remarcă „aportul însemnat al concursului la stimularea și descoperirea tinerelor speranțe muzicale, emulația între școlile de artă și casele pionierilor și șoimilor patriei, precum și organizarea concertelor și manifestărilor muzicale la care participă numeroși copii". De fapt, copiii au concertat la Fabrica de confecții din Suceava, la Tabere de pionieri, pentru colegi de-ai lor, la Întreprinderea de sticlărie-menaj, la Căminul cultural din Mitocu Dragomirnei, la Casa memorială „Ciprian Porumbescu", în localitatea copilăriei lui, ce îi poartă numele. Președintele juriului, prof. univ. Liviu Rusu, muzicolog și compozitor, de asemenea fiu al Bucovinei, remarcă „contribuția Bucovinei la îmbogățirea piesajului muzical românesc".

Despre tradițiile muzicale ale acestor locuri, a vorbit în cadrul „Serilor sucevene", prezentînd, într-o documentată conferință, muzicieni și animatori culturali de mare suflet, cum au fost Carol Miculi, Isidor Vorobchievici, Ștefan Nosievici, Ciprian Porumbescu, „cel care a avut o contribuție esențială la închegarea conceptului de muzică românească cultă", Eusebiu Mandicevschi, Tudor Flondor ș.a., continuînd cu Al. Voevidca, Max Săveanu, Mircea Hoinic, pînă la mai tinerii Roman Vlad, Radu Paladi ș.a. A sugerat, ca perspectivă, organizarea la Suceava, a unor mari manifestări muzicale, suprapuse perioadei concursului, care să întrunească muzicieni consacrați, să reunească aici talentele Bucovinei, în orașul unde acum concurează floarea activității muzicale profesioniste de mai tîrziu. La festivitatea de premiere prof. univ. Liviu Rusu a dat expresie gratitudinii tuturor participanților la concurs, pentru grija și solicitudinea acordată acestei manifestări, ce e un act de mare valoare al culturii naționale. Acești copii minunați cîntă azi, a încheiat președintele juriului cuvîntarea sa, ca și Ciprian Porumbescu altădată, tot „Daciei întregi" ; și a urat concursului „VIVAT, CRESCAT, FLOREAT !" Într-o atmosferă de mare entuziasm, a împărțit premiile, începînd cu Ancuța Aprodu, în vîrstă de 5 ani, pentru interpretarea valoroasă a concurentului de vîrsta cea mai mică, și terminînd cu marele trofeu, LIRA DE AUR, decernat violonistului Dan Claudiu Vornicelu, în vîrstă de 8 ani. În concertul laureaților a cîntat partea I din *Concertul pentru vioară* de Kabalevski și a încheiat cu tradiționala *Baladă* a celui ce poartă numele concursului. S-au mai remarcat în concert talente instrumentale ca Cezar Rücher și Bogdan Popescu, violoniști (ultimul cîntînd *Zapatiada* de Sarasate), Carmen-Elena Rotaru (cu o remarcabilă *Toccata* de P. Constantinescu) și Gabriel Bîtă, pianiști, Mihai Maxim, — flaut, Elena-Liliana Bertea — violoncel, Sorin Mocanu — fagot și Eugen Albulescu — xilofon. Între premianți mai amintim pe Luiza-Elisabeta Florea, Corina Bololoi, Liviu Ailincăi, Dana Petrescu, Eusebiu Andone, Codruța Ghenceanu, Diana-Cornelia Podăreanu, Mirela Chișbora, Dorina Pentelescu, Valeriu Popovici, Daniel Sîrbu, Florin Ionescu-Galați, Zoltan Szönyi, ș.a., iar între mențiuni, pe Adrian Jurma, Anca Rațiu, Gianina Săveanu, Mihai Liber, Mihaela Geoldeș, Tudor Bota, ș.a. Concertul laureaților a fost premers, în dimineața aceleiași zile, de recitalul de vioară al asist. univ. Corina Bura — membru al juriului — și al deținătorilor LIREI DE AUR din edițiile anterioare, Gabriel Croitoru — vioară, și Mihnea Croitoru — violoncel.

O consfătuire metodică organizată pe grupe de instrumente, a avut loc cu membrii juriului, concurenții, profesorii și acompaniatorii lor, abordîndu-se probleme de organizare a concursului, delimitarea categoriilor de vîrstă a concurenților, alegerea repertoriului, organizarea unor largi schimburi de experiență între școli, etc.

Dintre profesorii care au ajutat concurenții la buna lor pregătire, li s-a acordat diplome profesorilor Iudita Samfalvi (Baia Mare), „pentru lotul cel mai omogen de concurenți" și Alexandru Glăvan (București), „ca cel mai bun pianist acompaniator".

Concertul laureaților a întrunit un numeros public, ca și concursul pe instrumente și categorii de vîrste, vădind interesul viu și emoția cu care e urmărit acest concurs de interpretare instrumentală. Secvența TV cu copiii laureați a putut cuprinde doar cîteva aspecte din acest concurs de excepție, ce se menține în aprecierea tuturor muzicienilor din țară, bucurîndu-se de o largă popularitate și de un bine consolidat prestigiu.

Enea BORZA

CRONICA DISCULUI

Reținem din producția recentă a Casei Electrecord o mapă cu 2 discuri datorate unui mare interpret al muzicii contemporane, Fernando Grillo, eminent contrabasist și compozitor cunoscut în lumea întreagă; el apare ca protagonist în compania ansamblului „Hyperion" interpretînd 5 creații românești: *Medium II* și *Cogito* de Iancu Dumitrescu, *Cumpăna Porții* de Octavian Nemescu, *Zig-Zag* de Costin Cazaban și *Cantus Rudis* de Horia Șurianu.

Sînt lucrări care reprezintă elocvent o direcție extrem de semnificativă a componisticii românești actuale și o estetică pe care ansamblul „Hyperion", condus de Iancu Dumitrescu o slujește cu credință de la înființare (acum 5 ani) propunînd-o lumii muzicale românești și internaționale cu o incontestabilă autoritate.

Hyperion, prin cei ce i s-au alăturat, — interpreți, compozitori, interpreți-compozitori — reflectă în peisajul nostru muzical o poziție culturală netă, afirmată plenar cu fiecare reapariție scenică sau discografică, o atitudine fundamental nouă față de actul interpretării muzicale, față de fenomenul sonor în genere. Ea reiese dintr-o repunere totală în discuție a canoanelor încetățenite în practica muzicală occidentală în sensul *reinventării* continue a acesteia prin sondarea originilor comportamentului muzical.

Citățm din prezentările de autor:

„*Medium II* configurează în fapt ideea de *continuu* ca o *matrice a permanențelor*, prelungind în același timp pînă la ultimele consecințe un *proces transformațional* ce ambiționează irepetabilitatea evenimentelor — urmărită pe perioadele cele mai lungi controlabile psihic — deși sunetul rămîne practic imuabil, înghețat, pietrificat, ca o ipostază holografică multidimensională. (...) Transformarea se produce prin supunerea *sunetului-matrice* la o analiză acustic alchimică (ne-electronică, ci simplu instrumentală), o privire la microscop descoperind — în el, ca într-un lac cristalin, infinite nuanțe, reflexe armonice, raze ce străpung spațiul, o existență micronică extrem de complexă — o lume „sublarvară" a sunetului (...) — fenomene acustice limită aflate în spațiul vast dintre sunet și zgomot, necesitînd din partea interpretului *o știință și o tehnică instrumentală diagonală* pentru a le putea face auzibile". (...) „Contrabasul, instrumentul ce conține *întreg sistemul acustic al corzilor întinse* este un mediu ideal pentru o astfel de revelare *a naturalității cosmice a sunetului*".

„*Sugestii* este o reflecție asupra aspectului devenirii continue a existenței surprinsă în marea sa trecere, în continua sa plăsmuire ce-și are punctul de origine într-o stare de echilibru. Orice moment al acestei deveniri este plasat pe o axă într-o direcție precisă de evoluție (chiar dacă aceasta este imprevizibilă inițial), constituind fructul momentului anterior și sămînța evenimentelor următoare. În *Cumpăna Porții* — un caz particular, o *variantă* a clasei de compoziții „Sugestii" (1968) — lanțul metamorfozelor capătă o încărcătură semantică aparte".

„Distincția dintre sunet muzical și zgomot are o anumită argumentare în fizică, deși nici acolo disjuncția nu este atît de categorică. Pe măsura descoperirii unor aparate tot mai subtile de analiză a vibrațiilor, granița pare a se relativiza (...). De altfel nu orice sunet este „muzical" (...) după cum un zgomot nu este *apriori* nemuzical (...) Căutam — în 1974 — să aflu (în practica mea de compozitor) momentul de trecere a zgomotului în sunet și să construiesc o formă muzicală nu prin adăugare de informație ci prin eliminare (...). Am numit partitura rezultată *Zig-Zag*."

„Muzicile naturii — aventuri sonore de la zgomot la sunet — generează modele diverse (..). Poate că muzicile care reușesc cel mai bine să se apropie de natură sînt cele primitive, născute chiar în sinul ei, din dorința imitației, descrierii sau pătrunderii sensurilor și misterelor (...). Apropiată de muzicile contemplative, *Cantus Rudis* se circumscrie între vis și realitate operînd treceri insesizabile, invocînd un spirit ancestral prin reiterarea cîntului rudimentar intonat de străvechi instrumente (cobza, fierăstrăul), folosit cu precădere în folclorul carpatic".

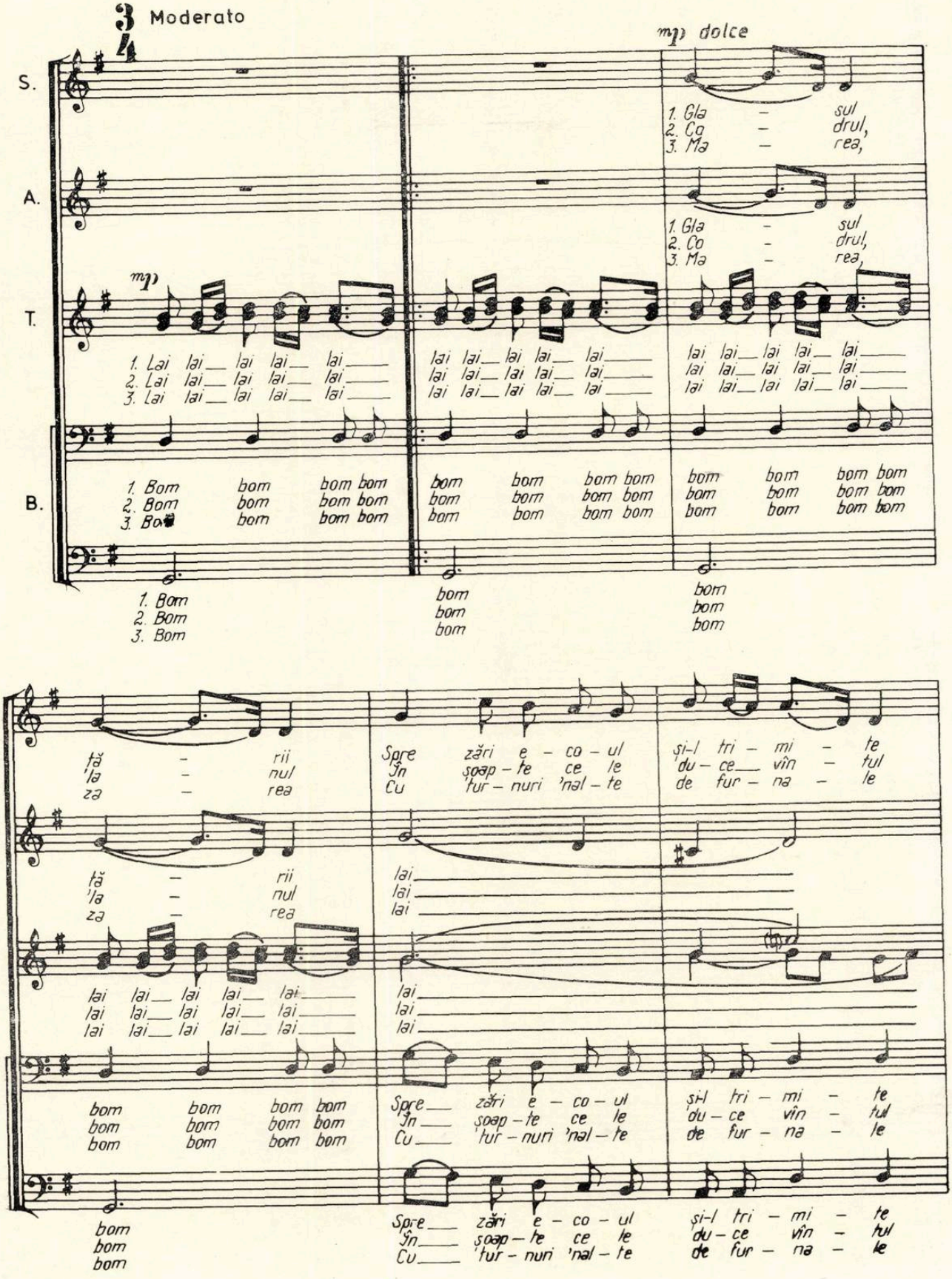
Prin densitatea ideilor, calitatea interpretării și a înregistrării muzicii (maestru de sunet, *Fredy Negrescu*), forma grafică excelentă (*Cristina Angelescu*), cele două discuri (ST-ECE 01981 și 01982 — redactor *Adriana Dan*) completează catalogul Electrecord cu o prezență discografică de excepție; o ediție discofilă de înaltă ținută culturală.

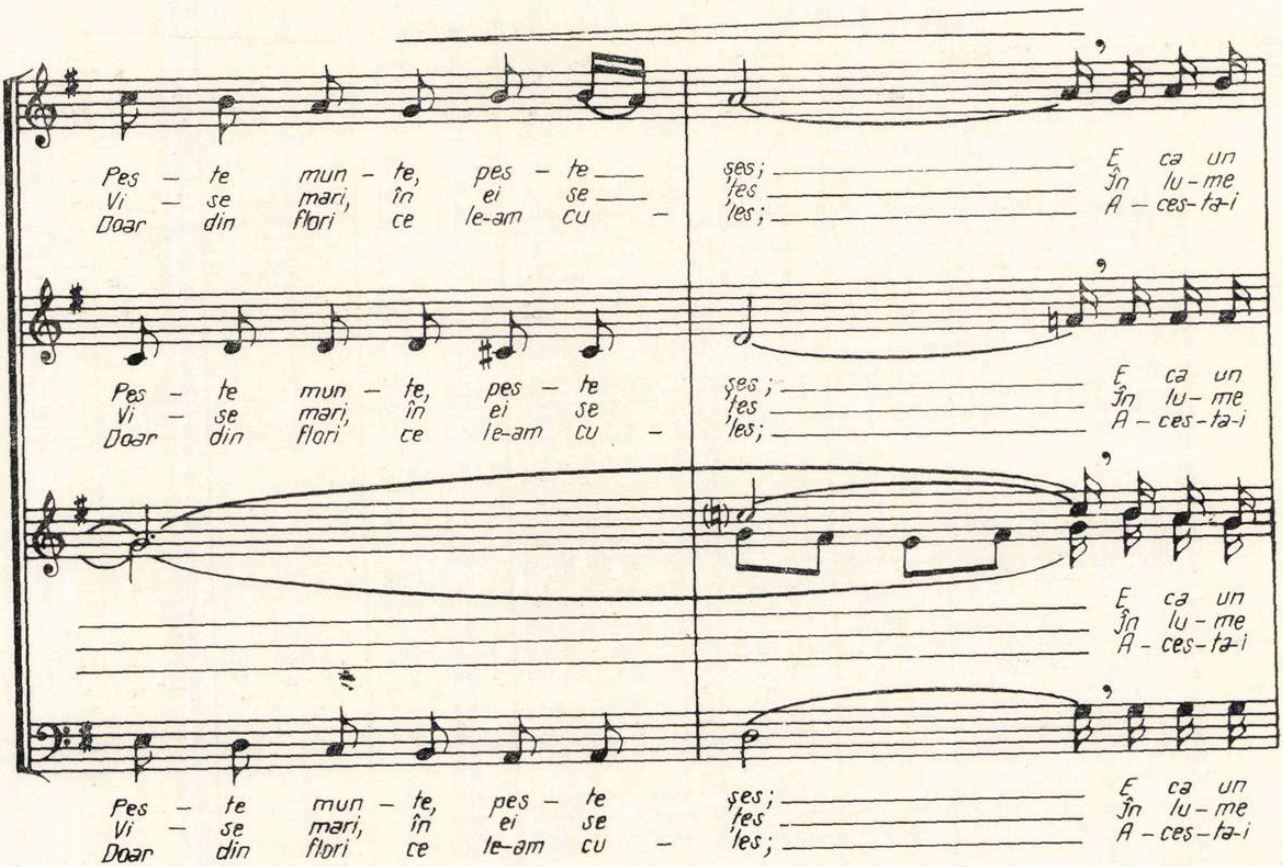
Nicolae BRÎNDUȘ

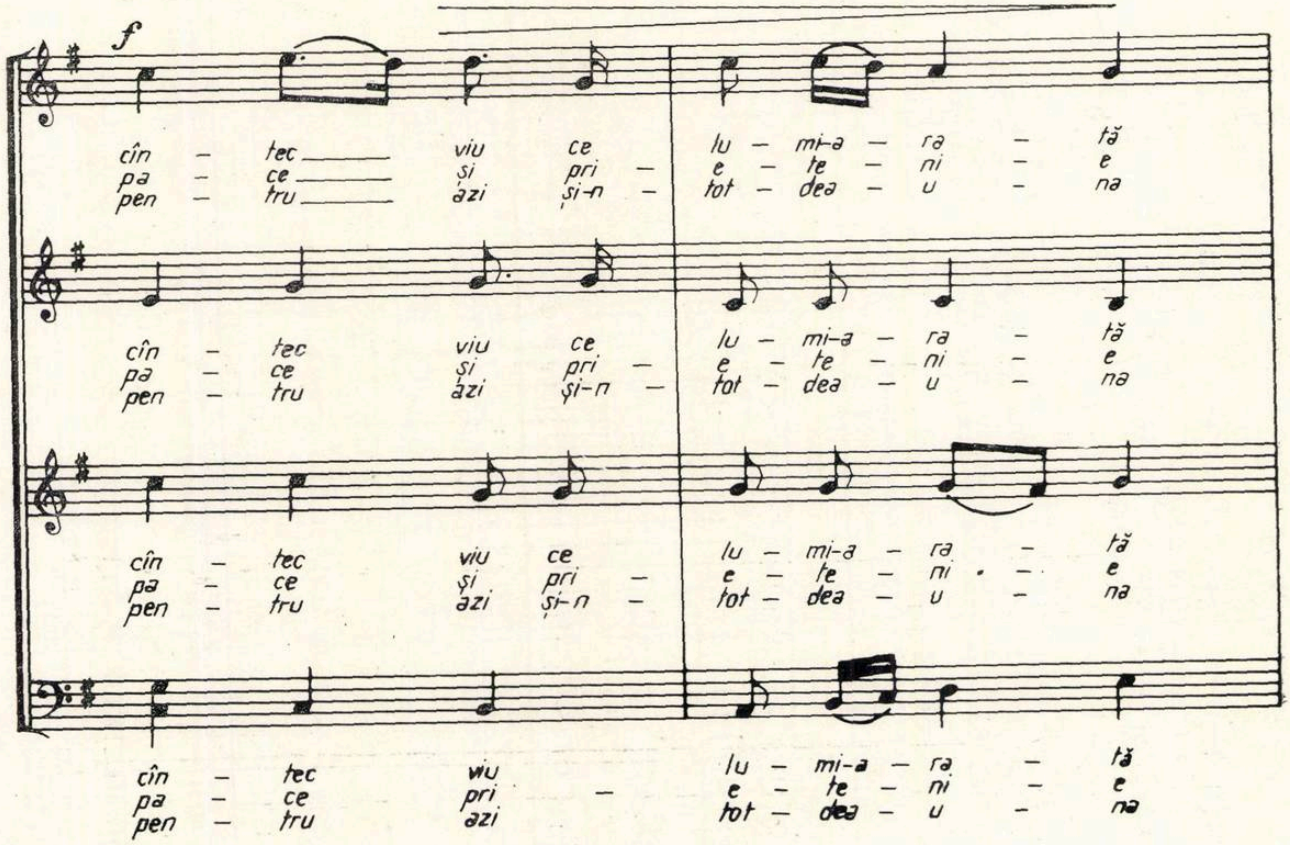
DRUMUL CE NI L-AM ALES

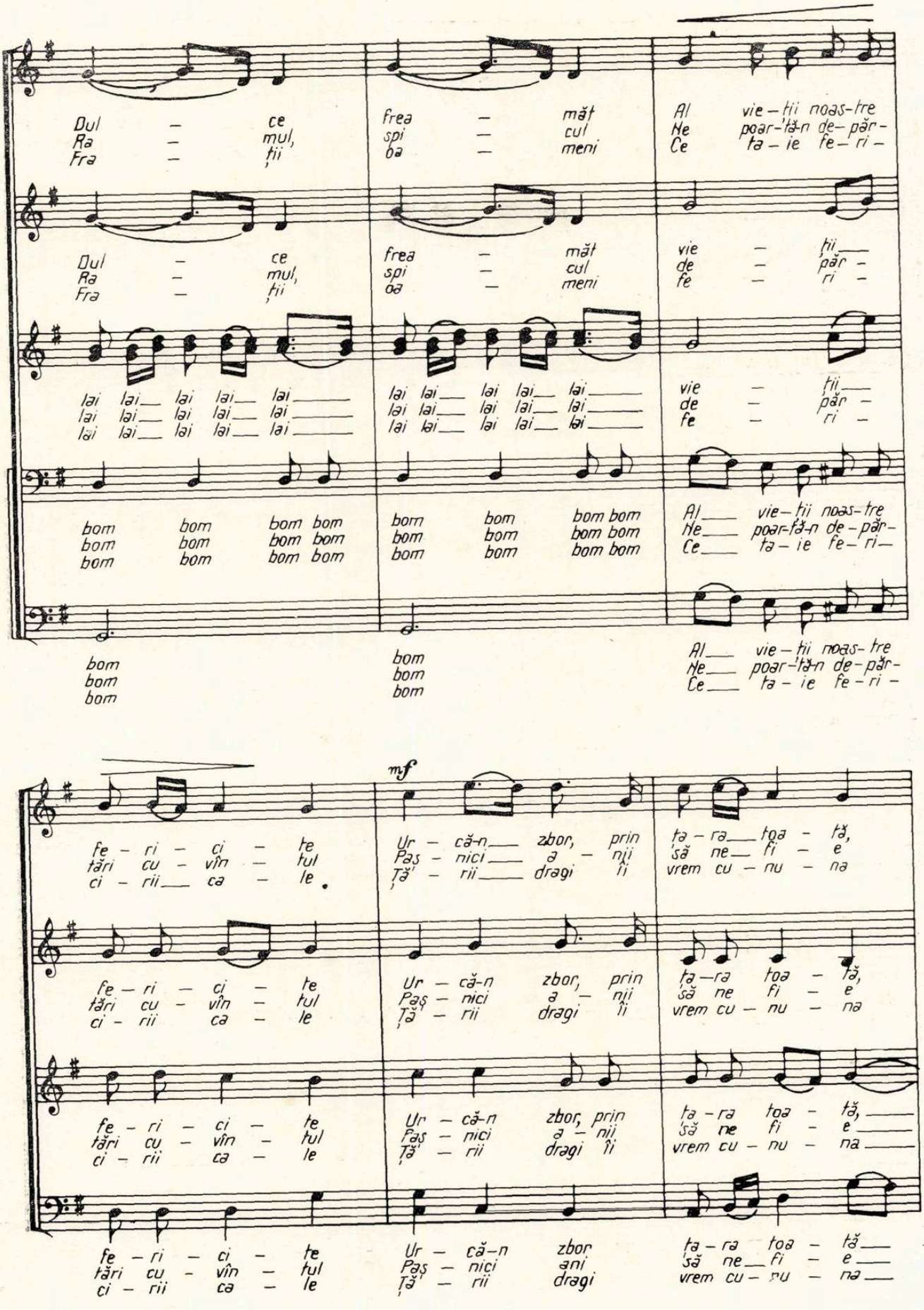
Versurile de CONSTANTIN CÂRJAN

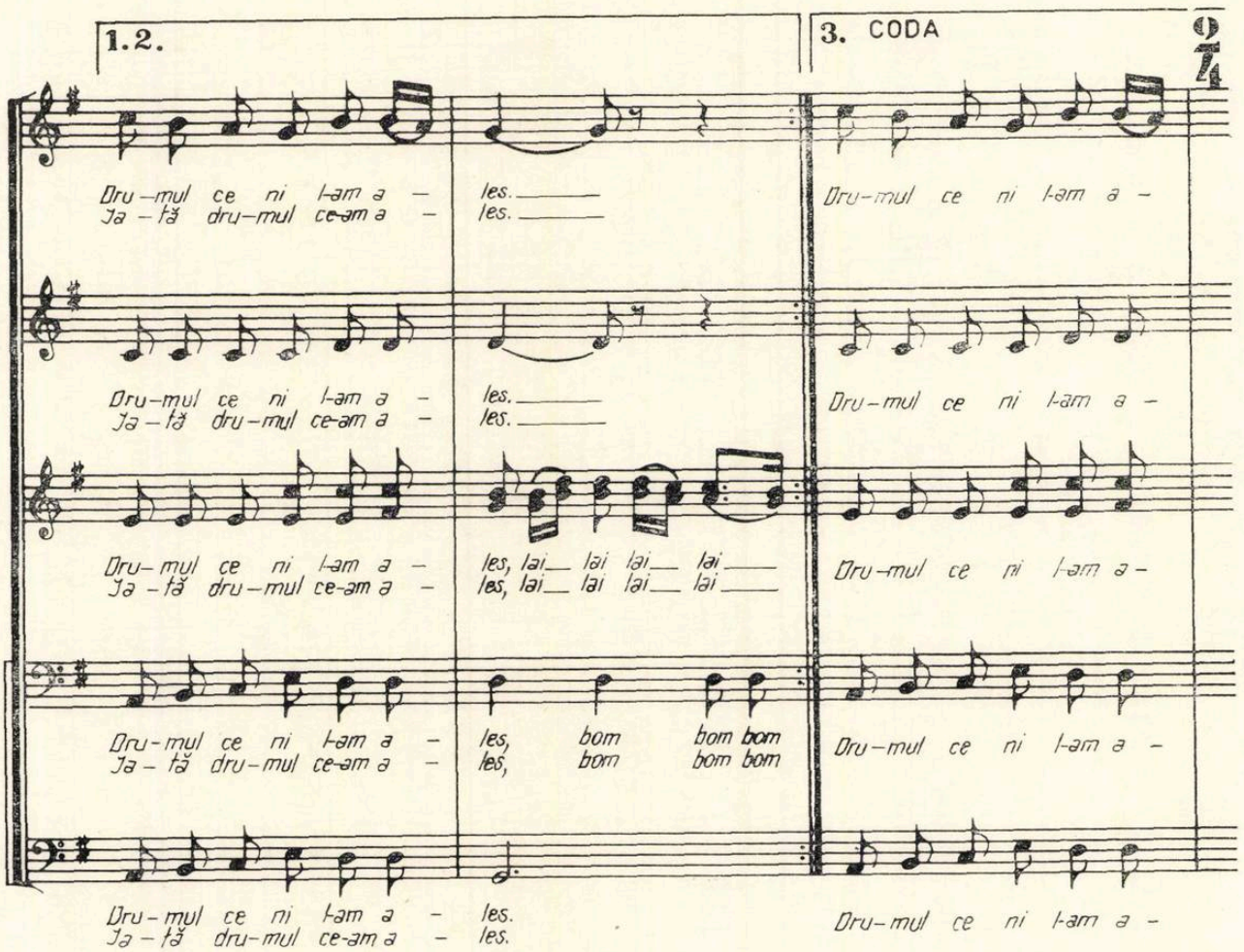
Muzica de RADU PALADI

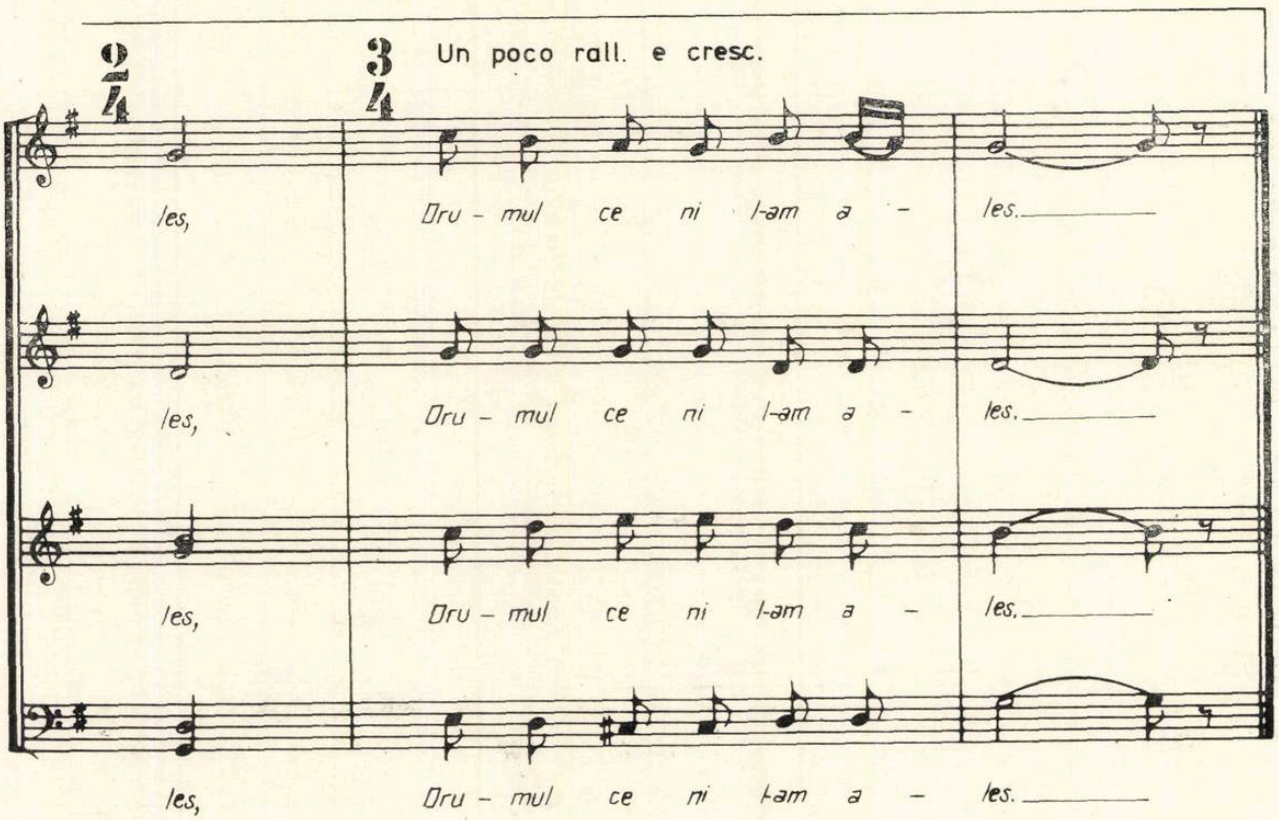



Pes – te mun – te, pes – te ses; E ca un
Vi – se mari, în ei se tes în lu – me
Doar din flori ce le-am cu – les; A – ces – ta-i


f
cîn – tec viu ce lu – mi-a – ra – tă
pa – ce și pri – e – te – ni – e
pen – tru azi și-n – tot – dea – u – na


Dul – ce
Ra – mul,
Fra – ții
frea – măt
spi – cul
oa – meni
Al vie – ții noas-tre
Ne poar-'tă-n de-păr-
Ce ta – ie fe – ri –
lai lai lai lai lai
bom bom bom bom
mf
Ur – că-n zbor, prin
Paș – nici a – nii
Ță' – rii dragi îi
fe – ri – ci – te
țări cu – vîn – tul
ci – rii ca – le
ța – ra toa – tă,
să ne fi – e
vrem cu – nu – na


1.2.
3. CODA
9/4
Dru-mul ce ni l-am a -
Ja-tă dru-mul ce-am a -
les.
les, lai lai lai lai
les, bom bom bom


2/4
3/4
Un poco rall. e cresc.
les,
Dru - mul ce ni l-am a -
les.

Concursul internațional „Ceaikovski"

George Manoliu

Cea de a VII-a ediție a concursului purtînd numele marelui compozitor Piotr Ilici Ceaikovski a întîmpinat aniversarea unui sfert de veac de existență în stilul și proporțiile unei mari sărbători mondiale a muzicii. Într-adevăr, toate școlile de interpretare din lume au fost reprezentate în această competiție model, echilibrată pe cele mai curate date estetice și etice. Cu fiecare ediție, concursul Ceaikovski a readus în atenția lumii muzicale obiectivele logice ale concursurilor internaționale : *Întîlnire între școli, confruntarea problemelor de perspectivă ale stilului interpretativ și — ca rezultat practic imediat — lansarea celor mai autentice talente.* Acestea au fost preocupările care au determinat inițierea primelor competiții internaționale. Ele au fost puse sub egida numelor unor mari artiști, ca omagiu pentru figurile reprezentative ale artei interpretării și pentru a stabili un nivel ridicat competiției. Puțină lume știe că înainte de anul 1900 a fost inițiat concursul de pian „Anton Rubinstein" care se reedita la 3 ani, succesiv, în Petersburg, Viena și Berlin, deschizînd astfel o largă arie de participare a talentelor din întreaga lume. În acea vreme, în școala franco-belgiană selecția și descoperirea talentelor excepționale se rezuma la lucrările examenelor de fine de an ale conservatoarelor. Marele artist Eugène Ysaye care a adus prin cariera și lucrările sale o nouă deschidere de perspectivă artei viorii aspira spre o mai mare considerație față de creația interpretativă. „De ce virtuozitatea n-ar avea un Premiul Romei al ei ?" El preconiza chiar organizarea unui examen pentru o „Diplomă artistică" rezervată interpreților. Refuză de aceea invitația lui Théodore Dubois de a face parte, în 1904, din juriul examenelor de fine de an la conservatorul din Paris, refuză și participarea la concursul național belgian purtînd numele lui Henri Vieuxtemps și pe care el îl vedea ca o competiție internațională. Abia după moarte, visul lui Ysaye va fi realizat de Regina Belgiei, prietenă și elevă a marelui artist, prin organizarea în 1937 a primului concurs internațional „Eugène Ysaye". Cu doi ani înainte, în 1935 avusese loc la Poznan în Polonia primul concurs internațional purtînd numele celebrului violonist Henryk Wieniavski. În aceste două mari concursuri s-au stabilit în linii generale, criteriile repertoriale, în sensul unei cumpăniri între lucrările de gîndire muzicală (Bach, Beethoven, Mozart) și piesele de mare virtuozitate (Paganini, Wieniavski, Ysaye). Treptat, s-au deslușit și sensurile fiecărei etape, primele probe obligatorii reflectînd această cumpănire (Bach, Mozart, Paganini). Ceea ce a apărut însă clar îndeosebi în concursul Ysaye a fost afirmarea trăsăturilor de școală. Într-adevăr, la primu. concurs Ysaye din 1937 s-a produs un eveniment senzațional : premiile I, III, IV, V și VI au fost cîștigate de 5 violoniști sovietici (David Oistrah, Lisa Gilels, Kosolupova, Fichtengolz și Goldstein). Premiul al II-lea a fost atribuit lui Ricardo Odnopossof (Viena) și premiul VII violonistei Lola Bobesc.u. Eram student la Schola Cantorum în acel an 1937, în primăvara în care cei 5 sovietici în frunte cu tînărul David Oistrah au venit la Paris după performanța din Bruxelles. Au concertat întîi într-o sală nu prea încăpătoare și după strălucitorul succes obținut, au repetat concertul la marea sală Pleyel. Neobișnuita experiență —un recital de 5 violoniști — a fost de fapt o demonstrație de școală ca unitate stilistică instrumentală și de concepție, cu diferențieri temperamentale, determinate de personalitatea fiecăruia. Specialiștii, ca și marele public au ascultat și admirat această uluitoare unitate de instruire care se chema *Școala sovietică*. Talentele erau bine conduse într-o perfectă organizare instrumentală, cu cea mai naturală gradație, în vederea unei mari și sigure stăpîniri scenice, fără pericolul unei șablonizări. După această demonstrație, școala sovietică s-a impus în mai toate concursurile internaționale, atribuindu-și premii de prestigiu. Dar ecoul succesului din 1937 a constituit un puternic stimulent pentru celelalte școli de vioară, astfel că în deceniile ulterioare apar mulți tineri concertiști, cu repertorii ample de mare virtuozitate. Putem atribui deci concursurilor internaționale meritul de a fi contribuit la ridicarea nivelului tehnicii instrumentale și la cucerirea unor repertorii altădată considerate prea greu de abordat. Prin anii '50, într-o convorbire cu cunoscutul critic muzical Emile Vuillermoz, marele violonist și compozitor Fritz Kreisler declara : „Nivelul profesional al tinerilor violoniști de astăzi mă uimește în mod sincer. Există în momentul acesta poate sute de elevi tineri care au, nu spun geniul, dar meșteșugul lui Paganini. Nici o dificultate tehnică nu-i descurajează. Sînt în stare să execute cu ușurință tot ceea ce a fost scris mai greu pentru instrumentul lor și aceasta este cu totul nou în istoria muzicii instrumentale. Dar din punct de vedere al geniului interpretării și al acelei forțe misterioase care este radioactivitatea unui ilustru executant, se-

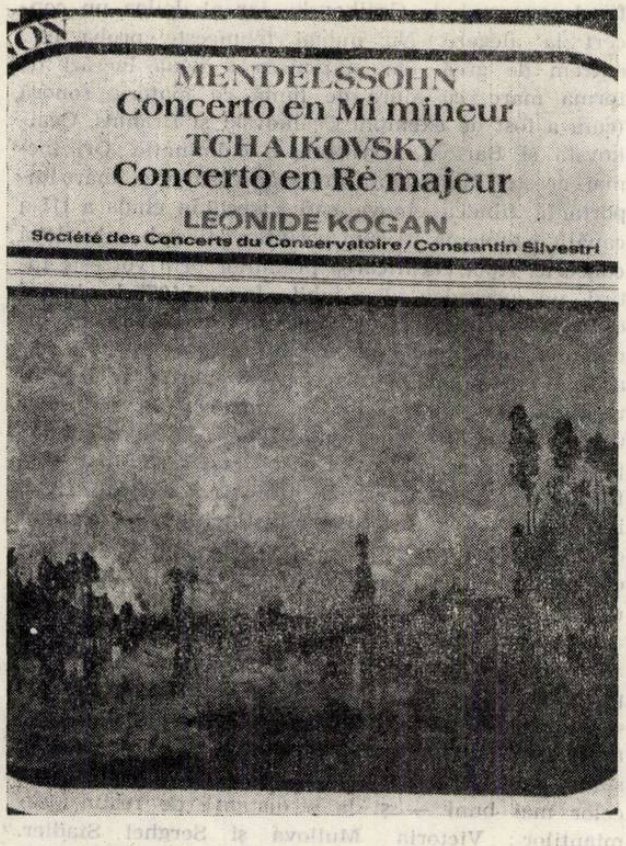
colul nostru nu diferă prea mult de celelalte." Este adevărat că progresul tehnic general nu a adus prea multe valori estetice noi stilului interpretării. Totuşi, repertoriile concursurilor internaţionale demonstrează intenţia clară a concilierii problemelor de virtuozitate cu cele de gîndire estetică. Tradiţia acestor repertorii eşalonate în trei etape a constituit o invitaţie pentru şcolile instrumentale de a aprofunda temele mari ale artei interpretative. S-au făcut unele progrese în stabilirea unor principii în rezolvarea problemelor ridicate în muzica lui Bach şi de cea a lui Mozart, dar aceste probleme rămîn mereu deschise spiritului creator care va fi mereu contestat. În aceasta constă în parte şi nemurirea acestor creaţii ale geniului uman. Concursurile ne conving însă mereu că apropierea de aceste stiluri trebuie să antreneze răspunderea şcolilor. În acest sens, şcoala sovietică de la afirmarea acelei unităţi stilistice din 1937 nu a încetat să fie un model de seriozitate în abordarea problemelor de repertoriu şi ale personalităţii interpretului. După 20 de ani de succese în diferite competiţii din lume, şcoala sovietică organizează în 1957 la Moscova, concursul internaţional de interpretare „Piotr Ilici Ceaikovski" cu 4 secţii : pian, vioară, violoncel şi canto. Prin repertoriul impus şi la alegere această competiţie a stabilit de la prima ediţie un nivel foarte ridicat. Faţă de alte concursuri programul etapei I impune două capricii de Paganini, iar în final două concerte cu orchestră. În celelalte secţii repertoriile ating de asemenea un înalt grad de exigenţă. Cu toate acestea, la prezenta ediţie s-au prezentat 252 de candidaţi : 80 la pian, 46 la vioară, 70 la violoncel şi 56 la canto. În juriu au colaborat personalităţi ale pedagogiei interpretative din toată lumea. Am avut deosebita cinste de a fi invitat în juriul de vioară. Acest juriu numărînd 18 membri, a fost prezidat de Leonid Kogan, marele virtuoz al timpului nostru, artist cunoscut şi admirat în lumea întreagă. Ca vicepreşedinţi au lucrat Vladimir Avramov din Bulgaria şi Ricardo Odnopossof din Austria (acel premiu II la concursul Ysaye în 1937). Au mai participat : Berl Senofsky (S.U.A.), Manuel Suarez (Mexic), Steven Starrik (Canada), Michèle Auclair (Franţa), Carlo van Neste (Belgia), Endre Wolf (Suedia), Vaclav-Snitil (Cehoslovacia), Ta Bon (Vietnam), Pek Ko San (Coreea). Lotul sovietic a fost compus din bine-cunoscuţii Igor Oistrah, Victor Tretiakov, Valerii Klimov, Igor Bezrodnîi şi Boris Gutnikov. Candidaţii, în număr de 46 proveneau din 18 ţări : cîte 1—2 concurenţi din fiecare ţară, cu excepţia Statelor Unite ale Americii cu 9 candidaţi şi Japonia cu 10 candidaţi. Odată cu prezentarea candidaţilor s-a anunţat şi instrumentele pe care s-a cîntat. Astfel au fost prezentate 2 Stradivari, 1 Amati, 2 Guarneri, 3 Guadagnini, 3 Pressenda, 2 Ruggieri şi 2 Montagnana, care s-au asociat cu generozitate unor reale talente. Selecţia concurenţilor de-a lungul celor 3 etape nu a fost uşoară. Cea mai clară şi mai just apreciată rămîne etapa I extrem de dificilă ca repertoriu. *Bach* a fost prezent prin primele două părţi din cele 3 sonate pentru vioară solo. Am ascultat de 28 de ori *Adagio* şi *Fuga în sol minor*, de 15 ori *Grave* şi *Fuga în la minor*, şi de 3 ori *Adagio* şi *Fuga în do major*. În mişcările lente au apărut deseori libertăţi de expresie — încărcări de sunet sau diminuări exagerate — asociate cu false valori. În fugi, tempo-uri foarte variate, arcuşe originale numai la început, rallentandi la încheierea divertismentelor. *Mozart*, în Concertele în sol major (K. V. 216 — prezent de 13 ori), în re major (K.V. 218 prezent de 14 ori), în la major (K.V. 219 prezent de 19 ori), s-a aflat între forma miniaturală şi cea grandilocventă. Două Capricii de *Paganini*, primul ales dintre numerele 1, 2, 3, 5, 12, 17, 18, 24, iar al doilea la alegerea concurentului. Dacă în Bach şi în Mozart, respectarea arcuşelor din textul original poate fi interpretată uneori, subordonînd-o unei juste frazări, în Paganini nu se admit derogările. Ele au apărut totuşi, echivalînd cu forme de facilitare nepermisă. Astfel, în Capriciul nr. 5, arcuşul original a fost transformat în spiccatto şi capriciul într-un Moto perpetuo oarecare. La fel, în prima variaţie a Capriciului 24, s-a cîntat spiccatto în loc de staccatto volant, deşi nu este vorba de o problemă tehnică dificilă. *Vals-Scherzo* de Ceaikovski — lucrarea impusă — a căpătat variate interpretări atît ca expresie cît şi ca alură de virtuozitate. Un candidat american care a folosit în toate etapele libertăţi tehnice (Thimothy Baker) a schimbat staccatto-ul volant în spiccatto, aplatizînd zborul acestei graţioase lucrări. În etapa a II-a, au trecut numai 19 concurenţi. Ei au avut un teren mai generos ca repertoriu şi ca probleme de interpretare. Sonata duo — la alegere între Beethoven a 3-a, Brahms I, Prokofiev I şi Sostakovici — a pus la încercare discernămîntul stilistic al concurenţilor, care deseori nu au mers prea mult în profunzime. O piesă de virtuozitate la alegere dintr-un lung şir de lucrări foarte cunoscute, nu a constituit un moment de bravură pentru toţi candidaţii. Nu am înţeles de ce 7 concurenţi au ales piesa Tzigane de Ravel, în care au apărut neputinţe tehnice (octave simple şi intonaţie deficientă în introducerea pe coarda sol, „jeté"-ul care urmează cromaticii suitoare terminat neglijent şi nemăsurat etc.). Nu am agreat varianta „à l'americaine" a piesei Rondo Capricioso de Saint Saëns, nu am apreciat prea mult Sonata Baladă de Ysaye, cu pasaje escamotate, dar mai ales nu am ascultat cu plăcere Fantezia Carmen de Sarasate — o culme desuetă de banalitate. Lucarea — Piesă de Ceaikovski la alegere dintre Melodie, Serenada Melancolică, Meditaţie sau Scherzo — s-a bucurat de interpretări mai agreabile, cînd interpreţii nu au căutat să îngroaşe prea mult expresia. Piesa impusă a fost un Dans compus ad-hoc de Tihon Hrennikov, o lucrare spumoasă care a prilejuit multe reuşite. Piesa din repertoriul de lucrări moderne scrise de preferinţă de compozitori din ţara concurenţilor ne-a oferit cîteva melodii japoneze interesante şi o Humoreşcă de Scedrin-Tziganov extrem de spirituală. În etapa a III-a trebuiau — potrivit regulamentului — să treacă 12 candidaţi, această cifră reprezentînd numărul de premii şi diplome care urmează să fie acordate la sfîrşit prin vot. Aceasta este practica folosită de cele mai multe concursuri pe care personal nu o socotesc justă. În etapa a III-a concurentul este pus la o grea încercare prin prin executarea a două concerte cu orchestră, unul

fiind concertul de Ceaikovski, iar al doilea un concert la alegere. Nu numai tehnicește proba este extrem de grea, dar stăpînirea a două lucrări de formă mare, cu alura de luptă cu materia sonoră (cum a fost de exemplu Ceaikovski și Brahms, Ceaikovski și Bartok), constituie o culminație. Ori tocmai acestei culminații nu i se acordă o prea mare importanță fiindcă cineva care a trecut în etapa a III-a capătă o diplomă oricum ar cînta de slab cele două concerte. Apoi clasificarea premiilor prin vot este totuși un procedeu discutabil. În anul 1970, la ultimul concurs internațional George Enescu, în care am lucrat ca președinte al juriului de vioară, mi s-a acordat în prealabil răspunderea alcătuirii regulamentului. La acea ediție au promovat în etapa ultimă mai mulți concurenți decît era numărul de premii și mențiuni, ca această etapă să aibă încă forță de selecție. S-au pus note și la etapa a III-a, iar clasificarea și acordarea distincțiilor au rezultat din media aritmetică a notelor acordate în cele trei etape. Faptul că unii concurenți trecuți în etapa ultimă nu au primit nimic și nu au fost laureați ai concursului, a fost criticat ca și autorul regulamentului. Nu sînt și nu pot fi convins însă că acea procedură nu este logică și că nu asigură totuși maximum de obiectivitate. Un exemplu îl putem avea examinînd rezultatele acestei ediții a Concursului Ceaikovski. Premiul I a fost acordat ex-aequo celor mai buni — și la o distanță de restul premianților : Victoria Mullova și Serghei Stadler. *Victoria Mullova* studentă la conservatorul din Moscova, din clasa maestrului Leonid Kogan este o violonistă de clasă mare, realizînd în toate punctele unui concurs de această anvergură execuții perfecte. Interpretarea ei folosește o expresie sinceră, simplă, cu o agogică inteligentă și de bun gust. În toate stilurile, construcția muzicală a fost realizată impecabil, cu o extraordinară stăpînire scenică. *Serghei Stadler* din Leningrad, elev al lui Boris Gutnikov, prezintă de asemenea trăsăturile unei pregătiri extreme, fiecare detaliu realizat perfect servind fluența liniei mari. Uneori, ambiția unor rafinamente vizibile creează contraste prea evidente, dar violonistul are de abia 20 de ani și-și mai poate schimba viziunea estetică. *Premiul II* a fost acordat violonistei *Tomoko Kato* și această alegere a mulțumit și juriul și publicul care a admirat-o în toată evoluția din cele 3 etape. Hotărîtoare a fost însă pentru această clasificare, interpretarea frumoasă, sinceră, caldă și neafectată a concertului de Ceaikovski. Al doilea concert de Bartok a demonstrat capacitatea și forța de rezistență a acestei admirabile violoniste. *Premiul III* a revenit la doi candidați americani : *Andres George Cardenes și Stephanie Chase.* Cardenes a învățat cu Galamian, Milstein și Gingold și posedă o tehnică bine stăpînită, construită pe o sonoritate mică dar curată. Nu prezintă aspecte de personalitate, deși are 25 de ani și este laureat la Bruxelles și Helsinki. O anumită prudență îi impune limite puțin prea apropiate. Stephanie Chase a avut multe slăbiciuni în primele etape, dar a cîntat foarte bine Ceaikovski și Sibelius, ridicîndu-și pe drept cota. *Premiul IV* a fost cîștigat de franceza Annik Roussin, o demnă reprezentantă a conservatorului din Paris, fostă elevă a profesoarei Michèle Auclair, concertistă, laureată cu premiul I la Geneva. Evoluția ei a fost convingătoare și egală în toate etapele, așa că poate merita mai mult. Premiul V nu s-a acordat nimănui, iar *premiul VI* l-a obținut americanul *Ralph Evans* un concertist de mare anvergură care nu a putut obține mai mult din cauza unui execrabil gust artistic manifestat numai în anumite puncte, dar dezamăgind inexplicabil așteptările. Nu este admisibil ca cineva care a cîntat corect Bach și a jonglat cu dificultățile concertului al II-lea de Bartok, să dea concertului de Ceaikovski alura de muzică de café-concert. Aici ne-am pus cele mai grele întrebări asupra existenței și valorii școlii americane. O școală presupune — ne repetăm — o unitate de concepție și realizări stilistice corespunzătoare, cu o consecvență care să apară clar la toți cei care urmează direcția estetică a unor profesori răspunzători de rezultate. Juriul a promovat cinci concurenți americani în ultima etapă, dar nu a putut acorda premii decît locului II și VI. La diplome, o americancă *Kerry Mc Dermott,* cu o excelentă formă concertistică a ales Concertul în re minor de Weniawski, fără să aibe staccatto și transformînd jocul în spiccatte. Cu concertul de Ceaikovski a luptat inegal. Ultimul american, *Thimothy Baker,* elev al lui Galamian și al lui Milstein a făcut la rîndul său dovada unui prost gust evident, excamotînd pasajele grele fără să le poată disimula nereușita din cauza unei viori Pressenda excepțională ca sensibilitate și volum. Au mai luat diplome fără să fi putut convinge concurenții *Elmira Darvarova* și *Dora Bracikova* din Bulgaria și *Ivan Jenati* din Cehoslovacia, care au luptat din greu cu ambele concerte. Am regretat cel puțin 3 din cei rămași în etapa a II-a, care poate, ar fi reușit mai bine în această etapă. Trebuie subliniat faptul că primele 4 premii acordate celor mai buni 6 concurenți stabilesc incontestabil o înaltă valoare etică acestui mare concurs. Organizarea competiției, importanța care se acordă acestui eveniment sînt excepționale. Deschiderea concursului a avut loc în Sala Congreselor la Kremlin (6 000 locuri), iar probele de concurs ale celor 4 secții s-au ținut la conservator (1 500 locuri) și Marea Sală Ceaikovski (2 000 locuri) care au fost asaltate de public. Zilnic au asistat timp de o lună 6—7 000 de auditori. Un public entuziast și avizat, participînd diferențiat și just la calitatea evoluției concurenților. După apariția japonezei Tomoko Kato (premiul II), voci îndrăznețe de la balcoane strigau : „Dați-i premiul I".

Un exemplu de participare competentă care ne interesează și ne măgulește l-am avut la Gala Laureaților. După împărțirea premiilor și diplomelor, juriul terminîndu-și misiunea a trecut în sală, avînd locuri dispersate printre auditorii cu bilete. O pereche așezată lîngă mine, văzîndu-mi insigna de membru al juriului, a intrat repede în vorbă, întrebîndu-mă ce țară am reprezentat. Imediat au exclamat : „România ! Ce țară minunată, plină de mari talente. Ce mai face Ruha ?" „— Bine, am răspuns, dar cum de vă amintiți de el. Doar Ruha este laureat al primului Concurs Ceaikovski acum 24 de ani" — „Urmărim toate edițiile — ne-au răspuns — și ne facem însemnări pentru bucuria amintirilor

noastre". Nu erau muzicieni ci un inginer și o cercetătoare științifică. Emoționant exemplu, ilustrînd nivelul general al unui public și respectul acordat în această țară talentului și artei ca factor primordial de cultură. Întreaga Moscovă vibra cu prilejul acestui eveniment. Atmosfera din sălile de concurs, din foaiere, goana după autografe, filmările pe cu-

loare, pe scări, prin săli unde aud toate limbile din lume. Îngrămădeala la standurile de cărți și discuri, care se vînd la prețuri derizorii demonstrează o politică subtilă de difuzare a muzicii bune. Am cumpărat un disc „Enescu", realizat după vechile 78 ture, cuprinzînd cele mai curate lucrări rămase de la el : Bach la două viori cu Menuhim, Poemul de Chausson și cîteva piese mici. Discul a apărut într-o mare colecție intitulată „The World's leading interpreters of Music". Prezentarea amplă a discului scrisă de muzicologul V. Grigoryev începe cu următoarea frază : „Enescu este una dintre galaxiile culturii muzicale a secolului al XX-lea". Leonid Kogan mi-a dăruit un disc cu Concertele de Mendelssohn și Ceaikovski pe care el le interpretează acompaniat de Orchestra Conservatorului din Paris, dirijată de Constantin Silvestri. În toate conversațiile cu colegii din juriu, cu personalități din muzicologia sovietică, cu persoane din public apare admirația pentru talentul românesc, pentru marii noștri dispăruți George Enescu, Ionel Perlea, George Georgescu, Constantin Silvestri. În această atmosferă festivă încărcată de variate emoții a trăit publicul sovietic, membrii juriilor și candidații veniți din toată lumea timp de o lună de zile. Pentru acest concurs imens s-au pus în mișcare toate forțele de organizare ca pentru o mare sărbătoare mondială a muzicii. S-a reușit



astfel să se atingă proporțiile unui eveniment internațional înnobilat de o vibrație unică, declanșată de un tineret fraternizat prin muzică, pledînd pentru valorile eterne ale spiritului uman, pentru dragoste de frumos și pentru pace.

Bayreuth—1982

Liniile Parsifalului cu translucida lor orchestrație, cu maxima lor expresivitate și eficiență, au fost în acest an, aș spune, acordurile dominante ale Festivalului de la Bayreuth...

Parsifal, ultima creație a lui Wagner, opera desăvîrșirii operei de o viață...

1882—1892 — Centenarul *Parsifal*.

În 1983, cei împătimiți de muzică vor sărbători Centenarul wagnerian... Și, normal, înainte de așteptatul eveniment pe care lumea muzicală îl va marca în februarie, Centenarul Parsifalului a strălucit peste ediția din acest an a Festivalului de la Bayreuth, reuniunea artistică internațională care, de 106 ani, aduce, în fiecare august, în citadela wagnerismului, pe adulatorii celui mai contestat dar și celui care rămîne pe an ce trece, cel mai puternic dintre zeii muzicii.

Am revenit pentru a treia oară la Bayreuth.

Orașul încărcat de flori, acorduri, amintiri, rămîne teritoriul suveran al muzicii...

În cartiere întregi, toate străzile au nume muzicale. În jurul teatrului wagnerian indicatoarele „te duc" în partituri wagneriene : Wotanstrasse, Brunhildestrasse, Hans Richter, Wilhelm Furtwängler, au și ei prin jur „străzile" lor.

Mîndria orașului rămîn vitrinele magazinelor din care îți zîmbesc chipul oaspeților veniți din marile centre ale lumii să se confrunte cu partiturile wagneriene.

Și în acest august tot orașul respiră sub soare wagnerian.

Am mai fost la Bayreuth în 1978, răvășit fiind atunci de *Tetralogie, Tetralogia* regîndită de Boulez și Chéreau, spectacole care au răvășit Europa muzicală, dar au marcat, din plin, puterea cu care Wagner sugerează marile probleme ale veacului său, văzînd în *Aurul Rhinului*, un simbol al patimii banului, nemăsuratei aviditățI, ambiției de putere și dominație.

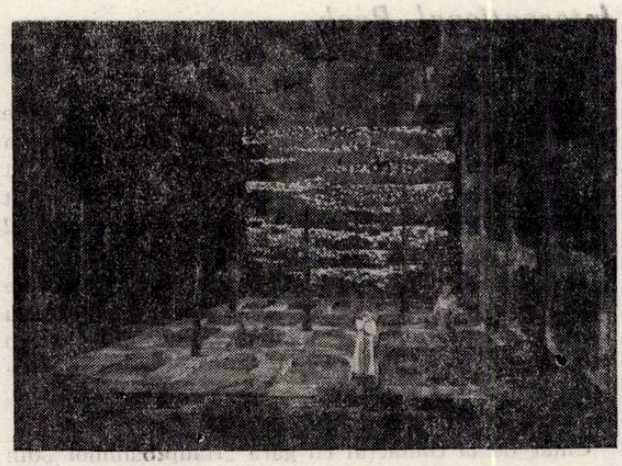
De la cutremurătoarea pedală pe acordul de mi bemol major, pînă la apocalipticele flăcări ce distrug Walhala, Ringul wagnerian era un vibrant manifest împotriva puterii bazate pe jaf și silnicie. Dincolo de inconsecvența colajului, de accentele pseudofreudiene, de toate „teribilismele" lui Chéreau, dincolo de lipsa unei „străluciri de disc" a discursului muzical semnat de Boulez, aveam cu toții sentimentul că participăm la un eveniment plin de semnificație pentru întreaga istorie, pentru viitorul destin al Tetralogiei.

În 1980,am văzut *Parsifalul* lui Wolfgang Wagner, *Olandezul* lui Kupfers cu Matti Salminen, *Lohengrinul* lui Götz Friedrich dirijat de Voldemar Nelson cu Siegfried Jerusalem, Hans Sotin, Karan Armstrong, Leif Roar, Elisabeth Connel.

În acest august, noul *Parsifal, Parsifalul* Centenarului domina cetatea wagneriană.

„Să ne descotorosim de balastul tradiționalismului și să cîntăm opera de artă într-un raport nemijlocit cu viața și cu experiențele timpului nostru". Cuvintele rostite în 1981 de Wolfgang Wagner rămîn emblema Bayreuth-ului din urmă.

Năzuința de continuă reînnoire rămîne puternică la Bayreuth. Festivalul rămîne în fruntea marilor reuniuni internaționale, prin nestrămutata hotărîre de a fi dușman al rutinei și al drumurilor străbătute.



Parsifalul precentenaric, *Parsifalul* din urmă cu ani al lui Wolfgang Wagner, remarcabilă încercare de desacralizare a partiturii, era „ridicat" cu simțul echilibrului și plinătății interioare.

Götz Friedrich continuă procesul transformării acestei drame cu atmosfera lentă a unui oratoriu într-o operă vie în care răzbat puternic ecourile veacului ce s-a scurs, în care puterile omului dovedesc că pot birui spaimele, neîncrederile, prejudecățile, rîvnind mai presus de orice, creatoare liniști... (Zdrobitor actul al 2-lea, feericul imperiu al lui Klingsor, cu aparatele de măsurat timpul, cu ademenitoarele „fete-flori" ce apar în costumele de la 1 900 pînă la cele purtate pe plajele anului 1982).

Este ajutat Götz Friedrich pentru a „turna" un spectacol de o emoționantă poezie, de înțeleapta baghetă a lui James Levine, de vocea caldă a lui Simon Estes (pentru prima oară la Bayreuth în 1978), și impresionantul volum sonor al lui Matti Salminen, de admirabila compoziție a lui Franz Mazura în Klingsor, de Hans Sotin — un Gurnemanz puternic, impozant, de Peter Hoffman, expresiv nuanțat (în rolul lui Parsifal). Și, înainte de toate, poate de Leonie Rysanek în Kundry, cu intonații, cu accente seducătoare (marea cîntăreață este oaspete al Bayreuth-ului din 1951) ; Leonie Rysanek, superbă tragediană care are tot diapasonul vocal pentru a ne dărui dubla întruchipare a lui Kundry ; viața ei de cruntă ispășire cînd, sub întunecata ei înfățișare aduce leacul pentru Amfortas, sau cînd, sub demonica forță a lui Klingsor, își reia chipul de ispititoare frumusețe în vrăjite grădini... *Parsifalul* lui Götz Friedrich este un simbol al căutărilor Bayreuth-ului și va rămîne cred, cel puțin, în anul 1983, anul Centenarului lui Wagner „cap de afiș" al reuniunii și un simbol de profunzime în tălmăcirea sensurilor partiturii wagneriene.

Mi-am mai umplut sufletul la Bayreuth în acest august cu un spectacol cu *Maeștrii cîntăreți din Nüremberg*, montare încărcată de vervă (dirijor Horst Stein) și cu un spectacol *Tristan și Isolda*, montat de Jean Pierre Ponelle, regizorul știut de noi din filmele pentru televiziune (amintiți-vă *Nunta lui Figaro, Bărbierul din Sevilla* sau *Carmina* lui Karl Orff), Ponelle cel ce picturalizează continuu muzica, Ponelle cel ce a dat Tristanului o incandescență teatrală permanent pasională, oferindu-i dirijorului Daniel Barenboim cadrul necesar pentru o suverană probă de maturitate și gîndire muzicală. În rolul lui Tristan bulgarul Spas Wenkoff. Isolde : americana Johanna Meier (pentru prima oară la Bayreuth în 1981, posesoare a unei voci și forțe actoricești în tradiția marilor wagnerieni ai secolului). În rolul regelui Mark : Matti Salminen.

★

Dincolo de teatrul lui Wagner, într-o altă zonă a orașului Bayreuth-ul a oferit și în acest an tinerilor de pretutindeni, posibilitatea de a concerta, sub egida *Întîlnirilor muzicale pentru tineret*, organizate de atîția ani, sub stimulatoarea activitate a doi dintre strălucitii muzicieni din Bayreuth Grete și Herbert Barth.

Au participat și în acest an la Bayreuth studenți ai Conservatoarelor din București și Cluj-Napoca.

Pe afișe am întîlnit Cvartetul lui Theodor Grigoriu *Pe Argeș în sus* iar în presă cuvinte ca „Ovații furtunoase au constituit mărturia marii măiestrii a

ansamblului românesc" *(Nordbayerischer Kurier)*, sau „Am putut asculta instrumentiști de coarde și de suflat de un înalt nivel tehnic și artistic... Tinerii muzicieni români au cîntat cu participare și au demonstrat o înaltă cultură fiind răsplătiți cu multe aplauze".

„Este cu mult mai bine chiar cu riscul de a displace să se creeze o stare de spirit stimulatoare" — scria în urmă cu ani Wieland Wagner — unul dintre animatorii întîlnirilor europene.

Stimulator continuă să fie spiritul Bayreuth-ului, chemător pentru sărbătorirea în februarie a Centenarului, Centenar care va aduce peste tot, și cu siguranță și în instituțiile noastre muzicale, imense bucurii celor ce iubesc nemărginirea acordurilor wagneriene.

Iosif SAVA

Centenarul Operei „Parsifal"

Perspectiva celor 100 de ani de la prima punere în scenă a operei wagneriene, scrisă la sfîrșitul unor ani de trudă și împlinite visuri, ne pune încă o dată în fața realizării unei sinteze între cele mai neașteptate elemente.

Prin muzica sa, Wagner a reușit să retopească un amalgam de simboluri prin care renaște o nouă lume. *Parsifal* este nu numai încununarea operei de o viață a compozitorului, ci și punct culminant al unei muzici care încearcă, printr-un efort suprem, să devină semnul de referință al artei — cuvîntul, imaginea și sunetul, trebuie să se proiecteze la o nouă dimensiune, fără să-și piardă însă din substanță, dar dobîndind astfel valențe infinite. De fiecare dată, pe scena legendară de la Bayreuth, *Parsifal* este o *încercare de descoperire a* semnului purtător al forței creatoare de mare intensitate.

Regizorul Götz Friedrich, discipolul lui Felsenstein (care a provocat neînțelegere și nemulțumire în urma realizării operei *Tannhäuser* la Berlin) încearcă de această dată o evadare din obsesia cercului — care a marcat ani de-a rîndul întruchiparea mitului wagnerian. Iluminările verticale, procesiunile cavalerilor în jurul mesei rotunde, misterul nesfîrșit provocat prin ondulări de spații într-o continuă mișcare în spirală — „leitmotive" reluate an de an, au fost părăsite total de această dată, fără să nască însă stridențele și dezechilibrul care au tulburat atmosfera de la Bayreuth în anii neuitatei *Tetralogii* realizată de Patrice Chéreau și Pierre Boulez.

Götz Friedrich a schimbat punctul de vedere tradițional, orientînd de această dată desfășurarea spre un gigant paralelipiped ale cărui laturi se mișcă din cînd în cînd, transformîndu-se lent și devenind cînd loc de procesiune, cînd loc de continuă desfătare. Laturile paralelipipedului au structuri identice, oglindindu-se și prelungind astfel spațiul dinlăuntru. Podeaua, replică a tavanului, este perforată de 16 bazine mici, care mai păstrează doar suprafața lucitoare, căci astfel ele pot reflecta palid mișcările ce se petrec deasupra lor, reprezentînd simbolic vechi tradiții purificatoare, dar și imagini ale morții, ciudatele încrustații asemuindu-se unor asemenea lăcașuri.

Se creează astfel imaginea unui spațiu echilibrat, presărat dezordonat de trunchiuri de arbori, prăbușindu-se dezolant, dar revenind, reînflorind și participînd astfel la încheierea unui ciclu în care „sfîrșitul este un veșnic început".

Ca întotdeauna în *Parsifal* interpreții au pus în lumină și au dat strălucire partiturii wagneriene.

Rolul lui Amfortas a fost realizat cu mult dramatism de americanul Simon Estes — primul cîntăreț de culoare care se impune cu succes de cîțiva ani pe scena de la Bayreuth.

Hans Sotin a fost de această dată Gurnemanz. Vocea sa penetrantă și expresivă, jocul scenic și inteligența sa muzicală deosebită sînt de neuitat.

Kundry a fost întruchipată de Leonie Rysanek — temperament dramatic, cîteodată prea năvalnic, provocînd din această cauză o instabilitate a vocii și o neclaritate a intonației.

Dirijorul James Levine, comparat adesea cu Knappertsbutsch, a reușit reliefarea frumuseții și simplității timbrelor, echilibrînd întregul arc al desfășurării operei (între varianta plină de fantezie a lui Karajan și limpezimea de cristal realizată sub bagheta lui Boulez).

În fiecare vară, la Bayreuth, se retrăiește cu aceeași proaspătă emoție și bucurie reîntîlnirea cu muzica wagneriană. *Parsifal* există mereu și îndeplinește un ritual de reproiectare a unei lumi de mult apusă, dar care astfel aspiră mereu la viață nouă. Semnul ritualului împlinit de Parsifal este dublu — cel din-afară fiind o prelungire continuă a dimensiunii sale interioare.

Violeta DINESCU

Al IV-lea Festival Internațional Bach

A trecut un timp necesar memoriei ca impresiile să se așeze nestingherite la locul lor. Privesc acum detașat la o serbare a spiritului care s-a petrecut în mine și, cu siguranță, în toți cei ce am participat la un Festival de excepție : *Festivalul Internațional Bach* de la Leipzig. Detașarea înseamnă o obiectivizare a lucrurilor în gîndire. În schimb, nevoia de a scrie despre ceea ce am văzut, am ascultat sau trăit acolo este dovada unor fapte deosebite, etern implantate în suflet, trădînd și o umbră a subiectivității fără de care aceste rînduri nu s-ar fi născut, poate.

Chiar de la contactul cu gara „Hauptbahnhof" din Leipzig călătorul modern rămîne plăcut surprins de calmul și orînduiala ce caracterizează locul. Urmează apoi cunoștința cu clădirile, oamenii și activitățile orașului, toate păstrînd parcă urmele marilor gînditori ce s-au perindat, sau chiar au trăit aici. Dintre a-

ceştia, Johann Sebastian Bach este o piatră preţioasă cu care Leipzig-ul se mîndreşte. Şi pe bună dreptate deoarece Bach i-a imprimat o existenţă aparte, i-a dăruit echilibru şi sobrietate, i-a făcut pe locuitorii lui să creadă în iubire, în seninătate, în umanism şi poate în primul rînd în muzică. Iată de ce.

Oamenii moderni ai acestui vechi oraş au ridicat muzicii un adevărat templu : *Neues Gewandhaus* — un complex arhitectonic ce cuprinde două săli de concert (Sala mare de 2 000 de locuri, dotată cu o imensă orgă, şi Sala mică de 500 de locuri, destinată muzicii de cameră, plus anexele necesare unui asemenea edificiu). Iată de ce rămîi uimit cînd vezi cîţi iubitori ai artei sonore doresc să audieze un concert ; mulţi rămîn în faţa sălilor aşteptînd „un bilet în plus".

Tradiţia muzicală este copleşitoare. Abonamentele la concerte constituie o moştenire de preţ. Toţi oamenii, dar în special *tinerii* sînt fermecaţi de muzică. Îmi plăcea să-i privesc pe acei tineri, atenţi, concentraţi la ceea ce se întîmpla pe scenă, ascultînd meditativi, cufundaţi în partituri ori în lectura programului Festivalului — un serios volum informativ însumînd 200 de pagini (programe, comentarii, studii, fotocopii ale unor manuscrise şi documente, fotografii, etc.). Simţeam participarea lor la acea muzică, urmărindu-i în lungile pauze ce ofereau răgazul unor discuţii pe marginea concertului. Descopeream o lume dornică de muzică, o lume ce purta cu cinste preţioasa moştenire lăsată de Johann Sebastian Bach. Se putea citi în acei oameni necesitatea păstrării unei tradiţii fără de care existenţa unui popor s-ar pune sub semnul îndoielii. Şi numai într-un asemenea context cultural aveai revelaţia adevăratei dimensiuni a educaţiei muzicale !

Poate de aceea Festivalul a fost deschis de către Orchestra de copii a Radiodifuziunii din R.D.G., dirijată de Wolf-Dieter Hauschild, reprezentînd solia purităţii şi continuităţii. M-au entuziasmat tinerii muzicieni, în interpretarea *Concertului Brandenburgic nr. 3* de J. S. Bach, toţi deveneau un singur suflet, toţi urmăreau acelaşi gest muzical, în ei exista înţelegerea muzicii şi din ei irupea plăcerea cîntatului. Totul era natural, nimic forţat, nimic apăsător, nimic impus. Am simţit atunci că secretul culturii sălăşluieşte adînc în universul lor interior.

Seara, la Thomaskirche, am ascultat un concert de orgă susţinut de Hannes Kästner, ce cuprindea *Preludiu şi Fuga în Si minor, Şase corale* şi *Preludiu în Do major* de J. S. Bach, interpretate la Schuke-Orgel — o orgă construită în 1967 în stilul vechiului instrument pe care a cîntat Bach, şi *Fantezie şi Fugă după B—A—C—H, op. 46* de Max Reger, interpretată la orga romantică, construită în 1889, compoziţie ce are ca punct de plecare celula muzicală generată de numele lui Bach, introdusă chiar de el în ultima *Fugă* din faimoasa *Arta Fugii*. A fost un concert înălţător, cu o muzică ce dezvăluia dimensiunile sonore ale acestui instrument complex, capabil de a naşte sunete astrale sau telurice, stări de meditaţie, senine, calme, ori momente cutremurătoare, dramatice, conţinînd forţa materiei în mişcare.

Am audiat, timp de o săptămînă, multe concerte de calitate despre care s-ar putea vorbi în cuvinte elogioase. După o zi, plină de muzică, urmau discuţii cu colegul Andrei Bretz, cu care venisem din România la Festival, sau cu alţi muzicieni prezenţi la Leipzig pentru a-l omagia pe Bach, discuţii ce se prelungeau în noapte aşteptînd parcă ivirea zorilor pentru a începe o altă „cură" spirituală. Menţionez doar cîteva concerte de mare succes la public : Recitalul de lăută şi chitară, cu muzică de Bach, Attaingnant, Besard, Sor, Tarrega şi Villa-Lobos, susţinut de Konrad Ragossnig la Vechea Primărie, şi tot acolo, cele două volume ale *Clavecinului bine temperat* de J. S. Bach prezentate integral la clavecin de Zuzana Ruzičkova, Concertul de *Cantate* ale lui Bach dirijat de Helmuth Rilling la Neues Gewandhaus (în Sala mare) cu corul şi orchestra Bach-Collegium din Stuttgart, Concertul cameral susţinut de orchestra de cameră „I Nuovi Virtuosi di Roma" care a fascinat auditoriul prezent în Sala mică din Neues Gewandhaus cu muzica lui Benedetto Marcelo, Alessandro Marcello şi Antonio Vivaldi, dînd patru „bis"-uri, sau concertele organizate la Magdeburg şi Altenburg în vechile catedrale gotice, prilej cu care s-au vizitat şi cele două frumoase oraşe.

Se cuvine să evidenţiez trei momente importante ale Festivalului — puncte culminante — momente de mari împliniri sprituale : Concertul Orchestrei simfonice Radio din Leipzig, dirijat de Wolf-Dieter Hauschild, cu un program în care muzica lui Bach se întîlnea cu o capodoperă a secolului nostru — *Concertul pentru vioară* de Alban Berg, interpretat expresiv de Manfred Scherzer — din lucrările de Bach ingenioasă apărînd prezentarea *Preludiului şi Fugii în Mi bemol major*, întîi la orga din Neues Gewandhaus (construită în 1981), în interpretarea lui Matthias Eisenberg, apoi în viziunea orchestrală a lui Arnold Schönberg, concertul din aceeaşi frumoasă sală, cu o acustică remarcabilă, avîndu-l pe tenorul Peter Schreier în postură de dirijor, conducînd Corul Radio din Leipzig şi Orchestra „Neues Bachisches Collegium Musicum" ce au interpretat *Missa în Si minor* de Bach, în care au strălucit soliştii Theo Adam şi Siegfried Lorenz şi cel de-al treilea concert — tot o culminaţie — concertul de încheiere a Festivalului, cu profunda muzică din Weihnachts-Oratorium. Cele şase *Cantate* ale lui Bach, interpretate de Thomanerchor (un cor de copii !) şi Orchestra Gewandhaus, le-am ascultat la Thomaskirche în faţa mormîntului marelui maestru, la care iubitorii muzicii, în semn de mulţumire şi preţuire, aduceau flori. Ce poate fi mai înălţător ?

Horia ŞURIANU

La Bergen, ascultînd, privind

Să fie oare dezinvoltură de călător experimentat sau altceva ? oricum, oarecare stinghereală a primilor paşi în acest încă necunoscut dispare pentru cel venit dintr-ale muzicii, spre muzică, de îndată

ce-l întîlnește pe acest Enescu al Nordului, pe Edvard Grieg. Soclul statuii nu-i deloc înalt, iar compozitorul se hodinește parcă oleacă, înainte de a-și continua drumul etern printre ai săi și prin lume — da, el salutînd în dreapta și-n stînga atîtea cunoștințe. Ceva mai încolo, în fața clădirii moderne a unui hotel, cîntă la vioară (ca Strauss la Viena), retras într-un boschet și acompaniat mereu de susur de apă, Ole Bull. A fost un Paganini al acestui Nord ; a umblat și a revenit acasă, ca Peer Gynt. Mai rămîne să-l vedem pe subțiraticul Holberg, născut, aidoma lui Grieg și Ole Bull, tot la Bergen. Dar iată-l în fața Teatrului pe Ibsen, în piatră albă, masiv, grav, filozofînd...

Bergenul de azi se poate mîndri cu navigația și comerțul internațional, cu industria modernă (evitînd poluările), mizează mult pe exploatarea petrolului de sub Marea Nordului. Dar acest oraș vechi de aproape un mileniu și cu o populație cu mult sub un sfert de milion arată lumii mai ales bogăția spirituală, cultura, arta, învățămîntul, respectul și dragostea pentru ele, frățietatea în numele unui nobil ideal umanist și pacifist, cu largi reverberații. Am întîlnit în piața centrală un băiețandru într-o costumație amintind o pînză de Manet *(Le fifre)*. Cînta de unul singur la picolă... „Bucurie pe pămînt", „Imnul" din a IX-a. Tabloul viu nu se refuza. Rămînerea ascultătorului, compasiunea pentru instrumentist — sărmanul, era orb — dovedeau gesturi spontan instituționalizate public, precum o colectă cetățenească pentru Crucea Roșie, în bună concurență cu stridențele chitarei unui tînăr „hipi", zdravăn și întreg la trup, care înlocuia demnitatea muncii cu o cerșetorie.

Municipalitatea orașului Bergen, al doilea ca importanță după capitala Norvegiei, finanțează concertele, reprezentările teatrale, muzeele, centrele de „loisir". În fișierul Bibliotecii, peste 1/2 milion de titluri, compartimentul de muzică deținînd 40 000 de note, o vastă literatură muzicală, sector din cele mai interesante din Scandinavia. Biblioteca a primit importante donații, inclusiv colecția Grieg, cu numeroase manuscrise originale. Anual, 5 000 de persoane ascultă discuri de la Biblioteca din Bergen.

Festivalul de la Bergen a fost creat în 1951 și organizează în fiecare an o suită strînsă de manifestări internaționale, atît în oraș cît și în împrejurimi. Scopul, declarat, este acela de a dinamiza viața culturală sub impulsul influențelor din afară și de a promova interesul străinilor pentru arta norvegiană, pe care, de fapt, Festivalul o susține. Ideea creării acestui Festival internațional a fost o ...aventură colectivă a Asociației care patronează Filarmonica, a scenei Naționale (teatrul local), Comitetul Turismului și altor organisme.

Nucleul Festivalului muzical este la Grieghallen, edificiu modern, cu o sală de 1 500 de locuri, un Auditorium, o scenă ce se pretează la mari reprezentații de operă, de fapt la oricare imaginație muzical-teatrală. Pînă acum, Festivalul internațional de la Bergen a atras mii de artiști din țară și din lume, stabilindu-și o binemeritată faimă. Aproximativ 30.000 de melomani sosesc la Bergen pentru fiecare ediție a Festivalului, mulți din străinătate, (Istoriei Festivalului îi place să amintească faptul că ideea unui festival muzical datează la Bergen de prin 1850, legîndu-l de numele lui Ole Bull ; de altfel, vila în stil maur, a lui Ole Bull, de la Sud de Bergen, avînd o mică sală de concert de vreo 100 de locuri, servește ca „filială" a Festivalului internațional).

Totuși, muzicalmente, Festivalul este mereu pus sub semnul figurii de incontestabil renume mondial a lui Grieg. Dar, pe lîngă lucrările din creația lui Grieg programate propriu-zis la Bergen, la Troldhaugen — loc legendar care a devenit și nume de muzică datorită tot lui Grieg —, lîngă Bergen, se organizează zilnic concerte. Se spune mereu că se cîntă pe pianul ilustrului compozitor norvegian. Casa lui Grieg aparține acum orașului, dar își desfășoară activitatea artistică în mod autonom, sub semnul cerințelor muzical-muzeografice.

De acum doi ani, direcțiunea Festivalului de la Bergen este asigurată de un experimentat om de teatru, Knut Thomasson, care a făcut ca cea de a 30 ediție a manifestărilor să marchzee o culme, căci dacă în 1953 erau doar 22 de concerte-spectacole, în ultimii ani acestea au depășit cîte 100, pentru ca în 1982 să realizeze cea mai strînsă cadență, în paralel cu îmbunătățirea calității și diversificarea formelor, asigurînd o prestigioasă reprezentare artei și artiștilor autohtoni ; au fost 14 autori și piese în prime audiții !

Concertul inaugural (26 mai), susținut de Orchestra din Bergen sub bagheta dirijorului acesteia, Karsten Andersen, a cuprins semnificativ, numai piese norvegiene. A început cu o Fanfară-emblemă aparținînd decanului de vîrstă Harald Saeverund (n. 1897), programat atunci cu o *Entrata Regale, op. 41*, în primă audiție ca formă reviziuită. Alături, Grieg, Halfan Wiberg, Arets Taler și Johan Halvorsen (1864—1935 : *Bergensiana* — variațiuni „rococo" pe tema unei vechi melodii din partea locului).

În aceeași zi, tot la Grieghallen, o primă audiție — *Cîntecul soarelui* de Magne Hegdal (n. 1944), cîntată de orchestra simfonică și Corul din Bergen împreună cu Corul Catedralei (Domkantori). Simbolic, ansamblul vocal reprezintă aspectele pozitive ale vieții și umanității, în timp ce solistul și pianul, „lucrurile josnice"

Partea a 2-a a programului era dominată de Grieg. La început, un Dialog bazat pe corespondența sa cu Bjornstjerne Bjornson — celebrul poet norvegian născut în 1832, deci se aniversau 150 de ani — și care a constituit pentru compozitor un exemplu și un îndemn pe calea artei cu pecete națională. S-au prezentat apoi scene din op. 50 (neterminat), muzica la drama „Olav Trygvason".

În concertul din 2 iunie, dat împreună cu grupul suflătorilor din orchestra simfonică, Corul Catedralei a prezentat în primă audiție o amplă piesă de

Magdar Am (n. 1952), în două capitole, întruchipînd o pace și o libertate ideale.

În 30 mai și 1 iunie s-a oferit (în colaborare cu Ansamblul de Muzică Nouă adaptarea unei scurte povestiri de Kafka, sonorizată, în primă audiție, de Gunar Sonstenvolt (n. 1912), autor de muzică de film, radio, balet, care și-a reconsiderat estetica studiind, în cele din urmă, tehnica dodecafonică. Nimic din tradiția genului de operă în muzica de teatru a acestui compozitor ; cuvîntul, silabele, ritmica textului spus de actor domină dinamica, structura și textura muzicală.

O seară întreagă (6 iunie) am urmărit la Teatru, în primă audiție, asigurată de Corul de cameră Göteborg, o complexă operă corală bazată pe un subiect din mitologia greacă — „Narcis și Echo" — cu un cuplu de balerini protagoniști și soliști și episoade de mișcare scenică din ansamblu. Compozitorul, Ketil Hvoslef, prezenta lucrarea, de o extremă ingeniozitate tehnică, drept un fruct al colaborării sale cu poetul-psihiatru finlandez Claes Anderson, înfățișînd narcisismul ca o primejdie pentru timpul nostru. În viziunea spectacolului, Narcis e un tînăr de la țară, care, ajungînd la oraș, a întîlnit-o pe Echo... cîntăreață de „disco".

La 30 mai în sobra și impunătoarea „Hakonshallen" (sală de ceremonial regal clădită în sec. XIII și restaurată în 1957—61), Noul Ansamblu muzical, într-un concert de muzică norvegiană contemporană, din 6 lucrări din program cînta trei pentru prima oară. Piesa *Fereastră*, de Nils Henrik Asheim (n. 1946), pentru vioară și pian, este de o structură inteligibilă și presupune serioasă virtuozitate instrumentală. *Make be Lieve Rag*, o compoziție de Magne Hegdal (n. 1944), reia o melodie cunoscută în ingenioase combinații de colaj, cu bătăi de tălpi în podea, rechemînd ragtime-ul. A fost și un *Quartet, op. 19*, în 3 părți, de Finn Mortensen (n. 1922), proeminentă figură profesorală la Academia de muzică din Oslo, îndrumător al multor tineri compozitori norvegieni.

În admirabilul concert la Trio dat de Grieghallen în 3 iunie, a fost programat la început o amplă primă audiție scrisă special pentru membrii formației de către Olav Anton Thommessen (n. 1946), o „macrofantezie" gratulată de public cu două rafale de aplauze și așteptînd Brahms, Ravel.

Doi compozitori din generația mijlocie au figurat cu prime audiții în programul „1+2+4", din 3 iunie, la Hakonshallen. Trygne Madsen (n. 1940) a scris extravagant pentru un percuționist, iar Terje Rypdal (n. 1947) a conceput *Muzică de claviatură pentru pian mare*, cu puternice contraste între Fortissimo și „dulcețuri" (Fragile, sostenuto).

Concertul dat de „Trio Oslo" (Hakonshallen, 4 iunie) a început cu o primă audiție în Norvegia : *Trio op. 1 nr. 8* de Șostakovici. A cuprins și o primă audiție de Lasse Thoresen (n. 1949), plină de o „disperată" speranță...

În 8 iunie, muzică contemporană nord-americană, *Muzică nouă de Seatle*, cu două voci de soprane, clarinet, trombon, pian și percuție.

Prima audiție a recitalului organistului Kjell Johnsen a fost un *Organum* de el însuși, care recheamă originile polifonice printr-o folosire a tehnicii celor 12 semitonuri.

Un *Psalm* de Conrad Baden (n. 1908), în concertul din 5 iunie, al Corului de fete din Sanderfjord, bazat pe motetul clasic, o piesă de John Bullen în concertul dat în 28 mai de The Hilliard Ensemble, o suită pentru quartet de jazz de Jan Garbarek (4 iunie) ar completa această trecere în revistă a primelor audiții.

Dar să menționăm și oaspeți-colaboratori din afara orașului, ai ediției 1982 a Festivalului internațional de la Bergen : Formația camerală din Göteborg ; Corul Mormonilor (S.U.A.), Corul de fete din Sanderfjord, Corul mixt și Filarmonica din Cracovia (un întreg concert Penderecki dirijat de compozitor, un concert omagial Szymanowski, dirijat de Jerzy Katlewicz și un alt concert cu Grieg, Chopin, Dvořak, dirijat de Josef Radwan : de asemenea, un concert coral dirijat de Josef Bok, numai cu lucrări poloneze, corul de cameră din Göteborg avea programată muzică din Scandinavia, Macedonia, Cuba ; desigur, de o excepțională atracție a fost Trupa de operă din Beijing, cu scene tradiționale și repertoriu contemporan-revoluționar ; I solisti Veneti au încîntat cu preclasici italieni și, în bisuri, cu Grieg. Precum polonezii au marcat Centenarul Szymanowski, Quartetul Kodaly a atras atenția asupra Centenarului compozitorului maghiar. Marea Britanie și Olanda au fost, de asemenea, reprezentate la Bergen. (În această revistă muzicală am lăsat la o parte reprezentațiile teatrale).

Se poate spune că în Norvegia nu există oraș care să nu fi încetățenit o formă de manifestare cultural-artistică în serie, sub o anumită concepție și cu o vădită amprentă locală. Am numărat vreo 12 asemenea Festivaluri.

Capitala țării a programat în toamnă un Festival internațional care are ca țară invitată Franța. Între oaspeți, dirijorul și compozitorul de obîrșie română Marius Constant. La Oslo activează Consiliul compozitorilor nordici și Societatea compozitorilor norvegieni, un Centru de Informații Muzicale care editează un periodic.

Cel care pleacă din Norvegia, de la Bergen, nu poate uita nici înfloritoarea mișcare muzicală, spontană și de înaltă calitate, pe care o întreține, la orașe și sate, amatorii.

Printre auditori, mulți tineri și copii ; mamele, bunicile apar în sala de concert, în catedrala-sală-de-muzică, la teatru, îmbrăcate în admirabile costume naționale.

De la pitorescul tîrgului de pe chei care primește mereu oamenii, florile și mărfurile unei economii naturale-rustice, întotdeauna calitative, ingenioase, bune și măiestrite, pînă în sălile Festvalului internațional, la Bergen satul vine și revine mereu cu marea tradiție populară și națională, contracarînd caracterul cosmopolit al orașului, aducînd vigoare, sănătate, cumsecădenie, demnitatea dăinuirii prin veac. Alaiul de nuntă de la Troldhaugen reapare mereu din fiorduri prin străvechiul port Bryggen, vine mereu la moderna Grieghallen și peste tot.

Eugen PRICOPE

Globul muzical

● Cotidianul LE MONDE publică sub semnătura lui J. Lonchampt un reportaj deosebit de cuprinzător despre viața muzicală din California, cu privire specială asupra genului liric. Opera din Los Angeles are ca orchestră reputata filarmonică a acestui oraș, despre care Lonchampt spune : „După perioada prea puțin profitabilă pentru orchestră, cînd a fost condusă de Zubin Mehta, sub conducerea actuală a lui Carlo Maria Giulini, orchestra se află în plină ascensiune". Pe lîngă cele peste 200 de concerte pe an, filarmonica și opera pregătesc o serie de premiere, dintre care unele foarte costisitoare, dar care sînt excepțional cotate, ca de pildă *Falstaff*, premieră dirijată de Giulini. Iată declarația lui Giulini către Lonchampt despre menirea dirijorului de operă : „Încă de acum 30 de ani am considerat că în calitate de dirijor, trebuie să-mi asum întreaga responsabilitate a spectacolelor mele, chiar și atunci cînd am lucrat cu Visconti ori Zefirelli... Întotdeauna am ales cîntăreții în funcție de concepția mea și ca urmare s-a întîmplat ca la Bayreuth să am un grav diferend : familia Wagner a schimbat titularii rolurilor principale din *Tannhäuser* pe care urma să-l dirijez eu, fără a-mi spune. Atunci am reziliat contractul... Aici, pentru *Falstaff*, repetițiile au durat doar 4 săptămîni, dar eu lucrez spectacolul împreună cu regizorul și scenograful de doi ani !"

J. Lonchampt vorbește de un adevărat „Boom" liric în S.U.A., majoritatea teatrelor avînd însă stagiuni de circa 4 luni, ba chiar și mai scurte — la așa numita „Scala din Far West", adică opera din San Francisco — doar trei luni iarna și cîte un festival estival. Aici cronicarul francez subliniază meritele foarte tînărului dirijor David Agler. De altminteri și la Los Angeles, în absența lui Giulini, care dirijează acolo doar două luni pe stagiune, restul spectacolelor și concertelor sînt asigurate, pe lîngă oaspeți, de doi tineri dirijori, care încep să se remarce și în Europa : Simon Rattle și Michael Tilson Thomas. La opera din San Diego, ultima stagiune a avut o serie de spectacole franceze în repertoriu ca de exemplu *Gwendoline* de Chabrier, *La Périole* și *Henry VIII* de Saint-Saëns. În general sînt prezentate, în scurtele stagiuni, între 5 și 9 opere pe an, la New York City Opera — 16 și la Metropolitan — 23. La San Francisco funcționează din 1970, din inițiativa cunoscutului om de operă Kurt Adler, „Spring Opera", adică un colectiv format exclusiv din tineri, din care se ridică din timp în timp „vedete", ca Jess Thomas, Marilyne Horne. Pretutindeni predomină repertoriul liric clasic, dar nu lipsesc nici lucrările moderne. Nu e lipsit de interes să aflăm și faptul că toate operele și filarmonicile din S.U.A. sînt conduse de oameni de afaceri !

●Spectacolelor de operă pentru copii li se acordă în R.D.G. o importanță deosebită, știut fiind că de felul în care se face educația muzicală copiilor de azi depinde, cantitativ și calitativ, publicul de mîine. Norbert Reglin analizează în revista THEATER DER ZEIT dezvoltarea pe care a cunoscut-o acest gen liric destinat celor mici în ultimii treizeci de ani. Dacă la începutul perioadei, existau doar cîteva lucrări de acest fel — ce-i drept, *Căsuța animalelor* de Steinmann/Fehmel s-a bucurat de 57 de puneri în scenă, totalizîndu-se 2 100 spectacole ! —, în ultima vreme și-au făcut loc tot mai mult opere pentru copii cu subiecte din concretul cotidian adecvat vîrstei : *Despre maimuțica cu ochelari* (Tiefensee), *Meșterul Röckle* (Deicke/Werzlau), *Tara Bum-Bum* (Kirsch/Katzer), dar și spectacole muzicale care se apropie de genul revuistic.

● Opera din Dresda a participat la ediția din acest an a festivalului de la Edinburgh. Paul Grifith comentează spectacolele în TIMES. Dacă opinia despre *Ariadna din Naxos* în regia lui Joachim Herz s-a bucurat de sufragii unanime, spectacolului *Răpirea din Serai* în regia lui Harry Kupfer i se aduc observații critice care vizează atit ostentația mișcării scenice cît și calitatea mediocră a cîtorva cîntăreți, cu excepția basului Rolf Tomaszewski, strălucit în rolul lui Osmin, „mai cu seamă că a avut de cîntat în cele mai stranii poziții."

Corina JIVA

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumănie

Corneliu Dan Georgescu

PORTRAIT

Dan Scurtulescu

L'analyse des oeuvres de C.D. Georgescu (composées au cours de vingt années, soit de 1962 à 1982, c'est-à-dire jusqu'à l'an même de l'élaboration de ce portrait) met en relief certains caratères d'ensemble de sa musique, aptes à établir un système pleinement configuré. Se laissant entrevoir dès le début — et c'est là un mérite essentiel du compositeur — ce „système" a pris forme progressivement dans un processus complexe où l'instinct a précédé la réflexion pour arriver, au cours des dernières années, à la configuration d'un véritable programme esthétique dont la finalité implique une méditation constante sur l'aspect inchangé des choses. Exposer ce programme esthétique (en 12 points) nous paraît absolument necessaire, dans l'Introduction même, afin d'éclairer d'un jour plus révélateur l'analyse proprement dite des oeuvres.

1. Le caractère „atemporel" — une oeuvre représente une monostructure complexe, un bloc unique et non-évolutif. Interviennent : l'ostinato, l'idée de répétition, l'idée de continuum, de „boucle" (une évolution est toujours suivie en tant qu'étape d'un cycle, d'une involution dont résulte une „boucle", une ondulation), le statisme (le travail intense d'une idée, jusqu'à saturation), l'aspect obsédant, la monotonie. Mais la perte des „repères", le renoncement aux contrastes, aux „surprises", l'état non-évolutif, statique, etc. ne signifient pas de fait une absence de tension mais, paradoxalement, cultiver celle-ci en l'amenant à un niveau d'expression où la nécessité d'y mettre fin, d'atteindre l'instant de la conciliation, se pulvérise.

2. Le caractère „minimal" qui renfermerait, dans une acception élargie, le néoprimitivisme folklorique (terme formulé par Petru Comarnescu à propos de la peinture de Ion Ţuculescu) — recours à la simplicité, à l'exploitation d'un arsenal réduit de moyens ; un maximum d'économie, un nombre restreint d'idées ou de couleurs, pourvues cependant de puissances génératrices particulièrement vives et qui se manifestent par la variabilité. Le caractère „minimal" implique également l'usage d'idées élémentaires, „archétypes" véritables sous la forme de motifs brefs dans une

marche ascendante ou descendante (sur le plan mélodique), accords majeurs à l'état naturel ou renversé (de la première espèce) sur le plan harmonique, opposition entre les cellules rythmiques simples binaires ou ternaires, sur le plan du rythme, etc. L'archaïsme qu'implique le caractère „minimal" renvoie à des modèles folkloriques eux-mêmes archaïques : les signaux de cor des Alpes par exemple.

3. Le caractère „statistique" — ornementation réalisée par des variantes simultanées d'un schéma de base, les variations étant peu (mais volontairement) différenciées et leur répétition ou simultanéité renforçant le schéma de base contre toute attente. Le sens „statistique" envisage l'extraction de certaines essences par le renoncement aux détails ou à l'anecdote— c'est l'à une idée de souche folklorique (telles, les variantes du thème de *Miorița* par exemple), comme le sont d'ailleurs toutes les caractéristiques des compositions de C.D. Georgescu qui consacrent l'influence et l'assimilation du folklore et de ses structures et principes. Autrement formulé, la caractère „statistique" pourrait aussi bien signifier des déviations minimes par rapport à un *pattern.*

4. Le caractère „modulaire" — des éléments qui se combinent entre eux : a) au niveau des petites structures (la cellule ne se modifie pas mais s'assemble différemment, par exemple au moyen de permutations — 123, 213, 231, etc.) et b) au niveau des grandes structures (la forme, dans certains cas, se définissant en gros précisément par ce caractère combinatoire). Généralement, le caractère „modulaire" signifie une solution de discontinuité, un moyen pour séparer des éléments de langage ; c'est, en somme, un aspect qui relève du domaine de la technique de composition et, en tant que tel, il ne se découvre par à première vue.

5. Le caractère „objectif" de certains éléments — symétrie, série Fibonacci (en rapport avec la *sectio aureea,* un élément essentiel dans l'architecture de nombre d'oeuvres de C.D. Georgescu), figures géométriques extérieures à la musique mais, tout à la fois, pouvant lui être incorporées ; ou bien, sur un autre plan, la citation folklorique *ad litteram,* une croissance et une décroissance, etc. Autrement dit, tout ce qui existe déjà hors la musique mais qui, non pas moins, est apte à organiser celle-ci conformément aux schémas qu'elle préfigure.

6. Le caractère „multiplan" — la présence dans la structure de l'oeuvre de plusieurs étages, couches ou éléments fonctionnels, soit : a) le fond ; b) l'action ou la figure ; c) l'ornementation de la figure. En matière de couches, il peut y en avoir plusieurs, la couche initiale contenant quelques autres. Le caractère „multiplan" serait ainsi formé de dialogues, échos, multiplications. Pour mettre en vue un seul étage ou plan, il suffit par exemple de supprimer brusquement ceux avec lesquels l'étage ou le plan respectif coexiste simultanément.

7. Le caractère „moiré" — c'est un effet obtenu de l'interférence qui survient entre une série de structures très proches (en quelque sorte l'équivalent des „battements" entre sons voisins de l'unisson). Cet effet est propre à certaine technique picturale (l'*op art* notamment) dont C.D. Georgescu s'en est inspiré. Notre compositeur est d'ailleurs extrêmement réceptif à la peinture, aux procédés et significations que cet art exprime (lui-même l'a pratiqué de 1968 à 1972 en peignant plus de 100 toiles dans un style abstrait-décoratif, comme préfigurant certaines études ultérieures dans le domaine de l'art sonore). L'effet de „moiré" peut être pris, ne fût-ce que partiellement, dans le sens d'irrisations qui résulteraient de deux instruments aux timbres apparentés qui exécuteraient dans le même temps un texte musical dont les différences sont infimes mais, quand même, perceptibles.

8. Le caractère de „brouillage" — dont le but est de créer une sorte d'*aura* autour de chaque idée ou voix afin de „cacher" la source pure du son (par exemple : au temps même où la trompette émet un son bref, le même son émis par un autre instrument, soit le vibraphone, s'y superpose). Ainsi entendu, le „brouillage" est une surcoloration d'une idée, d'une voix, due à l'ajout de bruits, annexes de coloris ; l'aspect „brouillé" est en relation avec le caractère de „moiré".

9. Le caratère de „mixage" — il représente un développement de la technique du collage, des insertions de langages différents (par exemple, à des idées musicales relevant d'une harmonie consonante viennent se superposer d'autres, relevant du *cluster).* Ou bien, lorsque sur un langage folklorique dûment constitué se superposent des éléments de langage moderne, des sonorités appartenant à une zone culturelle autre, etc., ou inversement, lorsque sur un certain fond de tissures apparaissent des éléments mélodiques détaillés, prégnants ; ou encore, le caractère évolutif d'un segment dans un contexte non évolutif ; le contraste entre raréfié et aggloméré.

10. Le caractère „sous-liminal" — il implique des réminiscences d'idées, un aspect d'esquisse estompée, mais qui, à force de se répéter, s'infiltrent dans la conscience. Ce caractère suppose, par exemple, la présence de structures „couvertes", c'est-à-dire d'un plan sonore continuel mais percevable seulement lorsque les autres plans diminuent d'intensité ou disparaissent temporairement (on remarque en cela certain rapport avec le caractère „multiplan").

11. Le cractère de *„hiatus"* (bien que toutes ces formules ne soient pas idéales, ce sont pourtant les seules qui, jusqu'à présent, nous ont semblé adéquates en dépit de leur aspect

parfois rébarbatif) — il indique l'apparition de zones ou espaces blancs dans le texte, de grands silences, des sons longs qui se maintiennent en dessous de la mélodie. Ce sont les ainsi-nommées „baisses d'informations" : une musique riche dont les sonorités deviennent brusquement pauvres. On en tire une impression de stagnation subite, comme s'il fallait „attendre" que quelque chose se reproduise... D'autres fois, le compositeur se sert du même effet pour „cribler de trous", progressivement, une surface lisse, procédé dont résultent des „zones camouflées", des espaces à effaçures (de nouveau, le lien avec la technique picturale). Le caractère de „hiatus", tout en indiquant un langage négatif, présente d'évidentes affinités avec le caractère „multiplan" et „sous-liminal", etc. On purrait aussi bien l'expliquer par une rupture au milieu d'une structure qui dévoilerait le squelette, la charpente, quelque chose de „dissimulé" à l'intérieur de celle-ci et que l'on ne peut découvrir autrement.

12. Le caractère de „ligne ample" (l'énoncé même l'explique) — un ample déploiement, indifférent aux détails, dans un unique, calme et long crescendo, ou bien un passage progresif à partir de cellules mélodiques élémentaires jusqu'à d'autres, de plus en plus compliquées. Dans ce cas, la „ligne ample" signifie une modification graduelle, difficilement saisissable à cause de la lenteur de l'accumulation qui a l'air d'être un état „atemporel".

★

L'analyse sommaire (sans quoi l'étude-portrait que nous entreprenons ici pourrait facilement acquérir les dimensions d'un livre) des oeuvres choisies de la création de C.D. Georgescu ainsi que les exemples musicaux vont illustrer clairement, nous l'espérons, les traits généraux que nous venons d'exposer (et qui, partiellement, ont aussi le sens d'une esquisse au travers de laquelle le compositeur se définit lui-même) ; cette analyse se propose de démontrer le caractère systématique de l'oeuvre entier, un caractère d'abord pressenti, puis cristallisé jusque dans les moindres détails. Bien qu'assez fermement tracées, ces délimitations ne certifient pas l'évolution future du compositeur dans leur seul cadre, car d'en enrichir les unes, d'en modifier les autres, de rennoncer même, peut-être, à certaines d'entre elles, représentent des étapes relevant de l'imprévisible où l'inspiration, l'instinct, l'intuition ne vont cesser de jouer le rôle décisif.

Les oeuvres dont nous occuperons maintenant sont organisées par cycles (variables en tant que nombre des pièces), à l'exception de *Motive maramureşene (Motifs du Maramureş)* pour orchestre symphonique, écrits en 1963 après avoir entamé le cycle *Jeux* (en 1962 — ce cycle contenant dix pièces) et sauf la *Partite pour orchestre* (1966) qui précède le cycle *Modèles* (commencé en 1967 et contenant cinq pièces). Il convient de plus de souligner le fait que les périodes de conception de ces cycles interfèrent, le compositeur travaillant en même temps aux dernières pièces d'un cycle et aux première d'un autre. La même interpénétration peut être remarquée entre deux autres cycles — *Schiţe pentru o frescă (Esquisses pour une fresque* — 1976 — trois pièces) et les trois *Symphonies* dédiées au peintre Ion Ţuculescu (écrites de 1975 à 1982). Ce système de concevoir la musique en cycles de pièces (qui, dans l'intervalle 1960 —1970, était loin de constituer un procédé courant, tel qu'il est devenu par la suite, notamment ces dernières années) mériterait peut-être une étude plus approfondie, mais que nous ne saurions entreprendre ici.

Il s'agit en l'espèce, d'une part, d'imaginer un projet, une structure unitaire dont l'envergure dépasse l'„unité" habituelle, soit la „pièce" exécutable séparément, et d'autre part de procéder de telle manière que ces „pièces" aient un sens autonome même lorsqu'on les considère insolément. Entre les pièces d'un même cycle, différentes relations s'établissent (ces compositions peuvent, par exemple, être des variantes d'une seule et même idée ou bien constituer une „classe de compositions") ; dans le cas de notre compositeur, les „pièces" (soit, „les unités du cycle") sont des oeuvres distinctes, bien définies, particularisées, leur appartenance commune au cycle donné signifiant non pas un schéma commun mais une unité de „vision", une unité „thématiqué" (entendue dans un sens structural musical et esthétique). Il n'est pas moins vrai que l'idée musicale respective ne se révèle entièrement que lorsque tout le cycle a été parcouru.

Motifs du Maramureş (1963) utilise la citation folklorique telle quelle, cette technique rappelant le collage. Mais le compositeur ne se sert pas de thèmes folkloriques complets, seulement de motifs ou de cellules (plus aptes à se prêter à un collage multiple). Cela étant, un motif authentique est présenté différemment (à l'état naturel, en renversement, en récurrence, comme une simple ligne, comme un sujet de dialogue, en canon, par découpage, etc.). Rappelons qu'à l'étape respective de son chemin créateur le procédé de la citation folklorique telle quelle, était considéré comme une phase dépassée dans l'abord du folklore par les compositeurs qui s'intéressaient plutôt au „remaniement", au „développement" à l'„intégration" de ce dernier ; mais, alors comme maintenant, C.D. Georgescu considérait qu'aucune des modalités d'aborder la musique folklorique (aussi différentes qu'elles soient) — et parmi celles-ci „le maintien inaltéré de la citation" bénéficie d'une position importante — ne saurait être „dépassée" ou „périmée" car, toutes, représentent des hypo-

stases — des archétypes — de possibles contacts entre deux langages musicaux différents et, en tant que telles, des hypostases en permanence valables. De ce point de vue, il est intéressant à signaler que, durant les dix dernières années, de nombreux compositeurs (en particulier des jeunes, mais pas seulement ceux-là de même que pas seulement dans l'Est de l'Europe) se préoccupent, à différents niveaux, de „la citation fidèle du folklore authentique". L'oeuvre dont il est question à présent — *Motifs du Maramureş* — renferme trois parties fondées sur une structure à fragments multiples (sauf la troisième partie où se configure une musique au souffle plus large, telle une conclusion). Toutes les parties en sont rapides, chacune étant de fait centrée autour d'une danse. Les combinaisons variées qui s'y trouvent suggèrent déjà le caractère „modulaire" ulterieur, de même que l'ambiance „statique" de la première partie (valable en quelque sorte, de manière variable, pour toutes les trois) préfigure le caractère „atemporel". C'est dire que dès le début de son chemin créateur (l'année 1963 représentant certainement un „commencement" assez relatif pour un compositeur de 25 ans), C.D. Georgescu a pressenti son „style", sa manière propre de composer ou, tout au moins, certains de ses éléments, ceux-là mêmes que nous retrouverons dans ses oeuvres plus tardives.

La I-re partie est construite sur un motif de danse du Maramureş (un pentacorde lydien), la deuxième sur un motif du Pays d'Oaş dans une échelle défective de facture dorienne et la troisième expose un autre pentacorde à oscillation majeure-mineure. Le traitement compositionnel témoigne d'une certaine influence bartókienne bien que chez C.D. Georgescu on constate toujours un éloignement entre le motif folklorique proprement dit et la modalité dont il le traite — tout comme dans une toile du peintre Ţuculescu le motif de base se répète, sans modification, à l'intérieur de combinaisons variées. En dépit du succès que cette pièce a obtenu, il convient de l'envisager non pas comme une oeuvre menée à achèvement mais seulement comme l'esquisse d'une voie créatrice qui à peine commence et qui se poursuivra par d'autres compositions — telles que seront celles du cycle *Jocuri (Jeux)* ou *Modèles*. C'est d'ailleurs l'opinion même du compositeur.

Le cycle *Jeux* (écrit de 1962 à 1980) passe — de sa première à sa dernière pièce —, dans une lente évolution d'un caratère non-homogène de la substance musicale, présentée sous l'aspect d'une mosaïque, à une monostructure unique où l'homogénéisation de l'aspect amène un ainsi-nommé „effet global". Le titre *Jeux* a un double sens : celui de danse populaire, avec des citations de danses folkloriques du Maramureş et du Bihor (de délicates microstructures mélodiques) et celui de jeu dans une acception ludique — un jeu à segments de forme.

Le besoin d'utiliser des éléments folkloriques se justifie — ici, comme en général dans la création de C. D. Georgescu — par la nécessité de l'essentiel, d'en appeler aux archétypes. Dans les premières pièces du cycle (1—4) le compositeur opère un „travail" (cette modalité vient d'être suffisamment explicitée pour ne plus craindre les confusions dans l'emploi de ce terme) sur une ou deux mélodies de danse, tout comme dans les *Motifs du Maramureş ;* dans les dernières pièces (5—10) il introduit progressivement le schéma des variantes d'une seule mélodie (on y remarque le caractère „statistique" exposé dans notre Introduction). Avec *Jocuri* 5 — *„Refrene" (Jeux 5 „Refrains")*, écrit en 1965, se cristallise l'idée des lignes mélodiques en „boucles" — un air folklorique d'une facture improvisée, par conséquent d'une forme pas très exactement définie, est envisagé non pas comme un tout musical bien agencé mais comme un élément où la fin coincide avec le commencement (un mouvement en cercle) en finissant par se superposer de manière diverse. *Jocuri 3 (Jeux 3)* avait introduit pour la première fois les silences en tant que „découpage" d'un thème (voir ci-avant le „criblage de trous") et a partir de *Jeux 5* déjà mentionné le compositeur se sert dans toutes les pièces du cycle de la *„sectio aureea"* comme d'un moyen de contrôle des macrostructures. On pressent déjà la „structure atemporelle" qui, nécéssairement, suppose une subdivision à l'aide d'un procédé objectif (comme l'est par exemple la *section d'or)*, les sous-divisions résultées étant parfois notées par divers „points" (couleurs) ou couronnes placés sur les axes. Et c'est encore là, dans *Jeux 5* que commence à se développer le caractère „minimal" — un son long (l'*ison)* unique, un plan tonal unique. Dans *Jeux 4* le compositeur introduit l'idée de „l'absence de rythme" — il se propose de „dérythmer" la mélodie dans le sens qu'il la détache de son support rythmique que, délibérément, il élimine (c'est la „mélodie blanche"). L'idée de rendre „fonctionnels" les plans musicaux (au point de vue de la forme) devient un principe de base dans toutes les pièces du cycle ; dans les premières, l'un des plans est réservé aux citations folkloriques, dans les autres (à partir de la cinquième) les plans se mêlent, dans un aspect diffus (le caractère „moiré"), ils peuvent même coexister simultanément (le caractère „multiplan") et la citation folklorique s'intègre dans une tissure spécifique déduite d'elle.

Le manque d'espace nous oblige à réduire notre analyse détaillée aux seules pièces 3, 4 et 6.

Jeux 3 (sous-intitulés *Jocuri festive — Jeux de fête,* 1964) dont la forme est en

principe identique à celle des deux précédents compositions du cycle (*Jeux 1* — 1962 et *Jeux 2* sous-intitulé *Peisaj bihorean, Paysage du Bihor* — 1963), c'est-à-dire que des segments clairement définis s'y juxtaposent. L'innovation est constituée par le „découpage" („criblage") de l'air folklorique. Les cuivres et les cordes sont partagés en deux groupes antiphoniques, ce qui répond à la nécessité de plusieurs plans, une nécessité que, ultérieurement, le compositeur ressentira toujours plus fortement.

Ex. : *JEUX 3. p. 7*

La plus grande section (envisagée au niveau du segment) présente un caractère statique („atemporel" *in nuce).* Le caractère de „brouillage" s'y trouve également sous l'aspect d'un bruit superposé à un fragment mélodique dans l'intention de créer une *aura* (du brouillard, un effet dissimulateur) tout autor du son.

Jocuri 4 — „Colaje" (Jeux 4 — „Collages" 1966) est la dernière du cycle à présenter une forme évolutive, non pas cependant dans le sens de résoudre les segments statiques entrevus comme une accumulation (à l'instar de *Alb-negru — Blanc-Noir, Continuo* composés en 1967, resp. 1969). Ici, le compositeur configure à travers sa musique l'idée de l'opposition entre le fond et la figure, ce qui est une des particularités de la technique du collage. Une partie des figures sont des citations folkloriques. *Collages* est la pièce qui assure le passage des trois premières qui utilisent la juxtaposition de segments (elle maintient le procédé mais le réalise par le collage des segments sur un fond continu) aux suivantes qui se caractérisent par la monostructure et la disposition en couches.

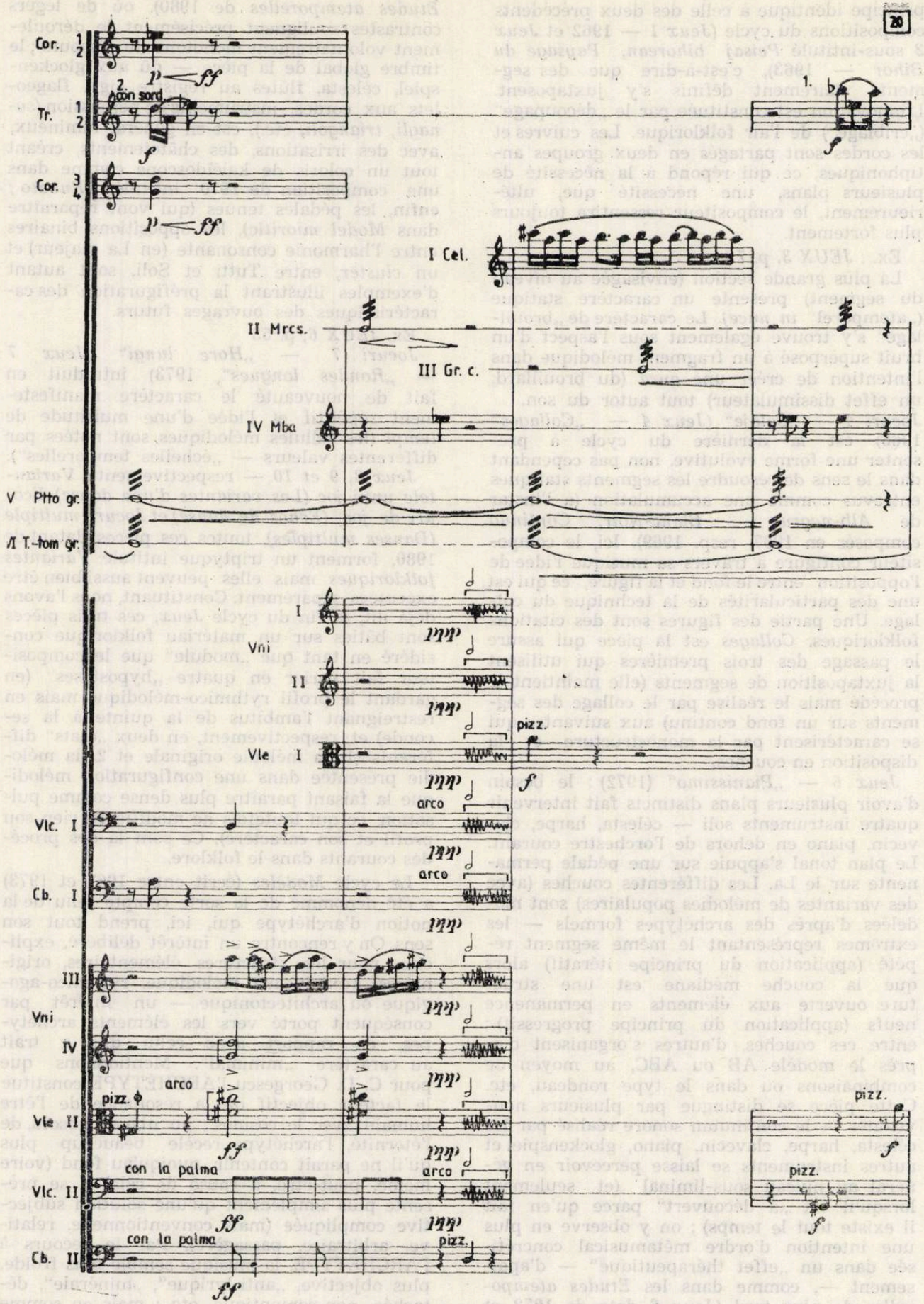
Jeux 6 — „Pianissimo" (1972) : le besoin d'avoir plusieurs plans distincts fait intervenir quatre instruments soli — célesta, harpe, clavecin, piano en dehors de l'orchestre courant. Le plan tonal s'appuie sur une pédale permanente sur le La. Les différentes couches (avec des variantes de mélodies populaires) sont modelées d'après des archétypes formels — les extrêmes représentant le même segment répété (application du principe itératif) alors que la couche médiane est une structure ouverte aux éléments en permanence neufs (application du principe progressif) ; entre ces couches, d'autres s'organisent d'après le modèle AB ou ABC, au moyen de combinaisons ou dans le type rondeau, etc. Cette pièce se distingue par plusieurs nouveautés — le continuum sonore réalisé par les célesta, harpe, clavecin, piano, glockenspiel et autres instruments se laisse percevoir en général au niveau sous-liminal (et seulement lorsqu'il est „à découvert" parce qu'en fait il existe tout le temps) ; on y observe en plus une intention d'ordre métamusical concrétisée dans un „effet thérapeutique" — d'apaisement —, comme dans les *Etudes atemporelles* de plus tard (*Jeux 6* date de 1972 et *Etudes atemporelles* de 1980), où de légers contrastes soulignent précisément le déroulement volontairement monotone du discours ; le timbre global de la pièce — dû aux glockenspiel, célesta, flûtes au registre aigu, flageolets aux cordes, instruments de percussion (*sonagli, triangoli,* etc.), est en général lumineux, avec des irrisations, des châtoiements, créant tout un coloris de kaléïdoscope comme dans une composition de 1970 intitulée *Rubato ;* enfin, les pédales tenues (qui vont reparaître dans *Model mioritic),* les oppositions binaires entre l'harmonie consonante (en La majeur) et un *cluster,* entre Tutti et Soli, sont autant d'exemples illustrant la préfiguration des caractéristiques des ouvrages futurs.

Ex. *JEUX 6,* p. 58

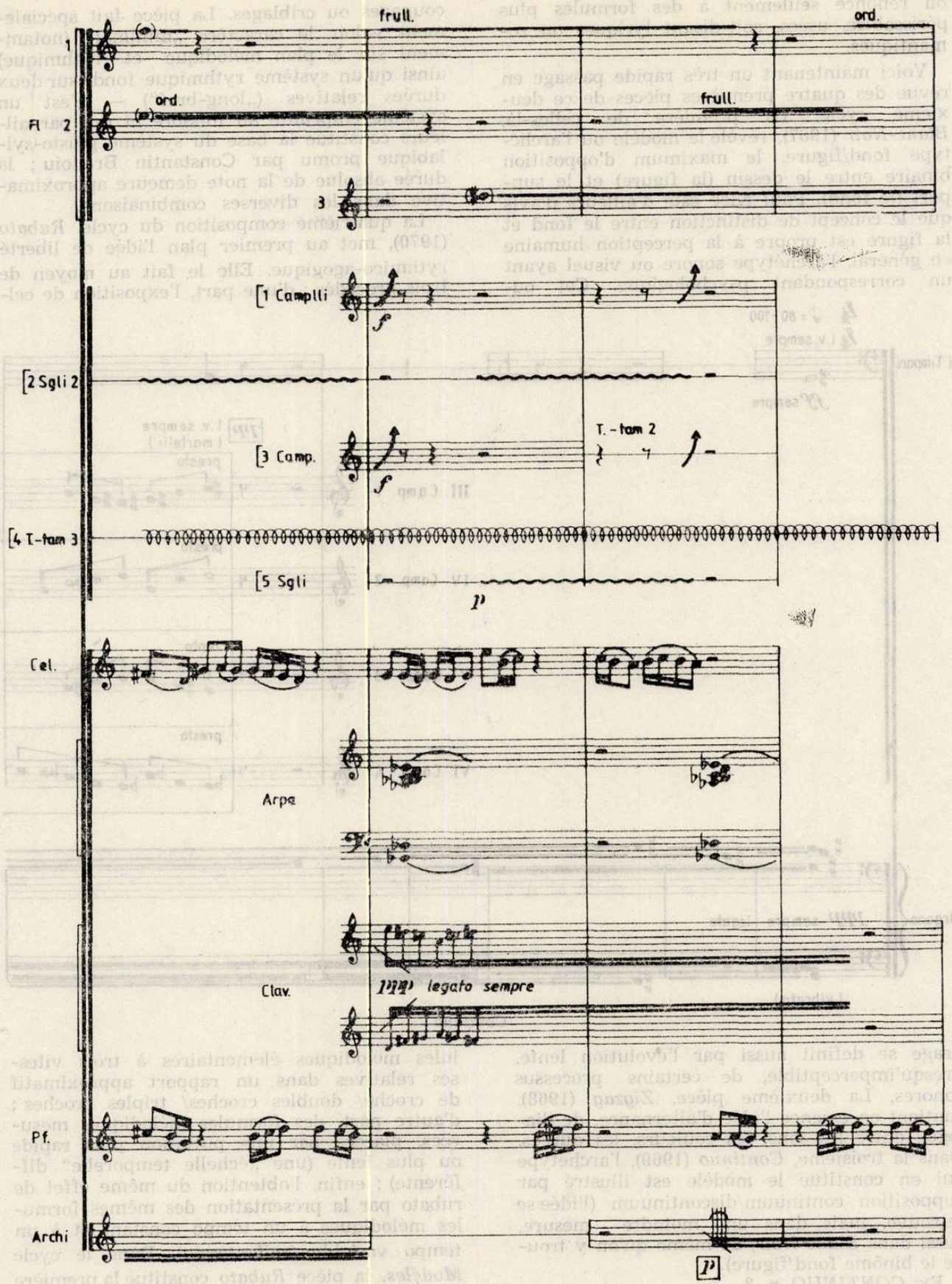
Jocuri 7 — „Hore lungi" (*Jeux 7 — „Rondes longues"*, 1973) introduit en fait de nouveauté le caractère manifestement répétitif et l'idée d'une multitude de *tempi* (les cellules mélodiques sont notées par différentes valeurs — „échelles temporelles").

Jeux 8, 9 et 10 — respectivement : *Variantele unui joc (Les variantes d'une danse), Ecouri de joc, (Echos de danse)* et *Jocuri multiple (Danses multiples),* toutes ces pièces datant de 1980, forment un triptyque intitulé *Variantes folkloriques* mais elles peuvent aussi bien être exécutées séparément. Constituant, nous l'avons déjà dit, la fin du cycle *Jeux,* ces trois pièces sont bâties sur un matériau folklorique considéré en tant que „module" que le compositeur fait varier en quatre „hypostases" (en gardant le profil rythmico-mélodique mais en restreignant l'ambitus de la quinte à la seconde) et, respectivement, en deux „états" différents (1. la mélodie originale et 2. la mélodie présentée dans une configuration mélodique la faisant paraître plus dense comme pulsation, ce qui toutefois ne modifie en rien son profil et son caractère). Ce sont là des procédés courants dans le folklore.

Le cycle *Modèles* (écrit entre 1967 et 1973) a été dénommé de la sorte compte tenu de la notion d'archétype qui, ici, prend tout son sens. On y rencontre un intérêt délibéré, explicite, pour les structures élémentaires, originaires, aux niveaux mélodique, rythmico-agogique ou architectonique — un intérêt par conséquent porté vers les éléments archétypes, en rapport avec celui qui a trait au caractère „minimal". Mentionnons que pour C. D. Georgescu l'ARCHÉTYPE constitue le facteur objectif de la résonance de l'être humain avec le cosmos ; au niveau absolu, de l'éternité, l'archétype recèle beaucoup plus qu'il ne paraît contenir, quoiqu'au fond (voire même, peut-être, à cause de cela) il se présente plus simplement qu'une solution subjective compliquée (mais conventionnelle, relative, arbitraire, passagère). Par le recours à l'ARCHÉTYPE, la musique semble plus froide, plus objective, „anti-lyrique", „minérale", détachée, non-romantique, etc. ; mais en somme


20
Cor. 1 2
Tr. 1 2
Cor. 3 4
2. con sord.
1.
I Cel.
II Mrcs.
III Gr. c.
IV Mba
V Ptto gr.
VI T.-tom gr.
Vni I
Vni II
Vle I
pizz.
arco
Vlc. I
Cb. I
III
Vni IV
Vle II
con la palma
Vlc. II
Cb. II

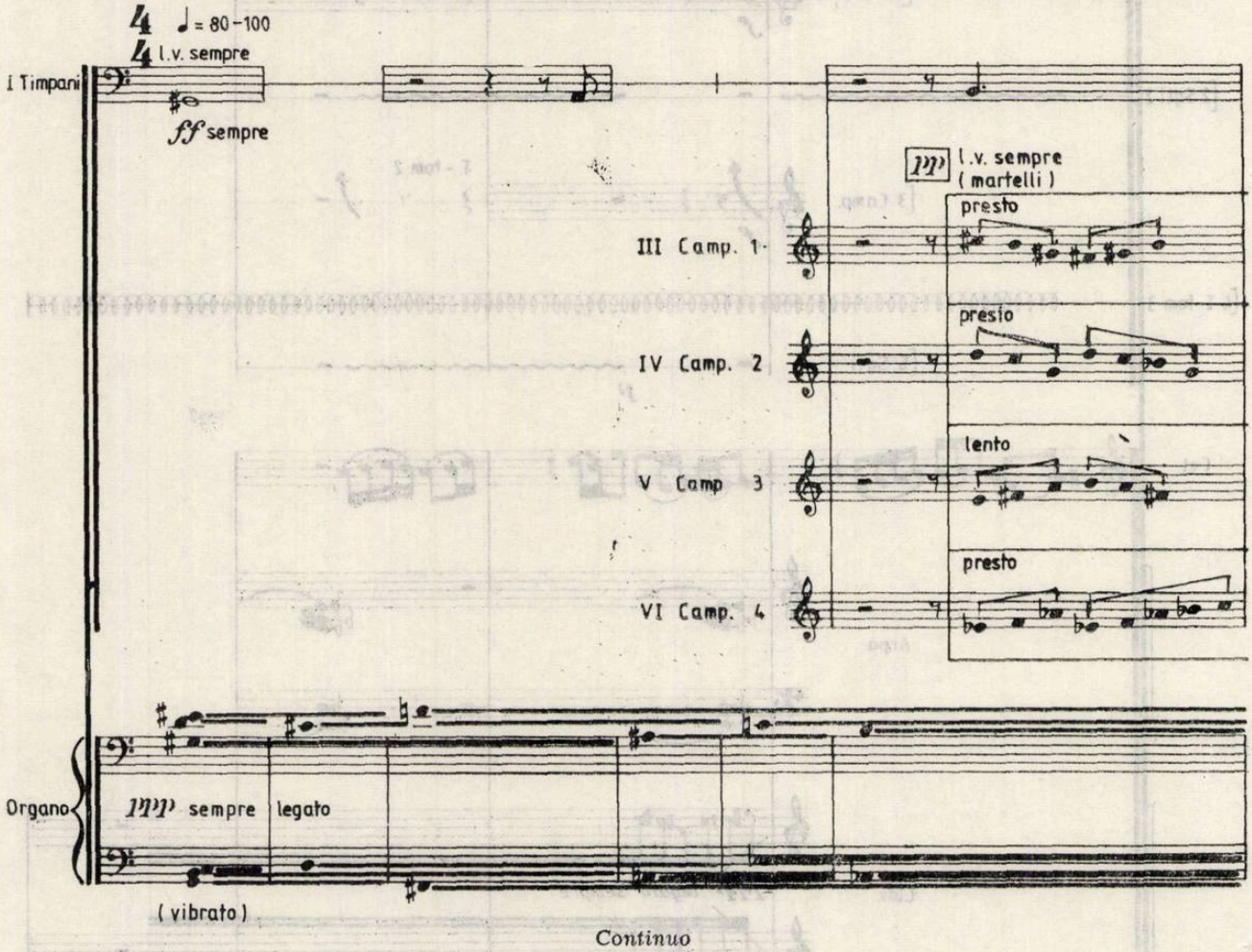
Jeux 3


frull.
ord.
ord.
frull.
1
Fl 2
3
[1 Camplli
[2 Sgli 2
[3 Camp.
T. - tam 2
[4 T.-tam 3
[5 Sgli
Cel.
Arpa
Clav.
legato sempre
Pf.
Archi

Jeux 6

on renonce seulement à des formules plus périssables, usées, soit-disant lyriques ou romantiques.

Voici maintenant un très rapide passage en revue des quatre premières pièces de ce deuxième cycle. La première de celles-là, *Blanc-Noir* (1967), révèle le modèle ou l'archétype fond/figure, le maximum d'opposition binaire entre le dessin (la figure) et le support (le fond). Paul Klee este d'ailleurs d'avis que le concept de distinction entre le fond et la figure est propre à la perception humaine en général, l'archétype sonore ou visuel ayant un correspondant psychologique. Cet ou-



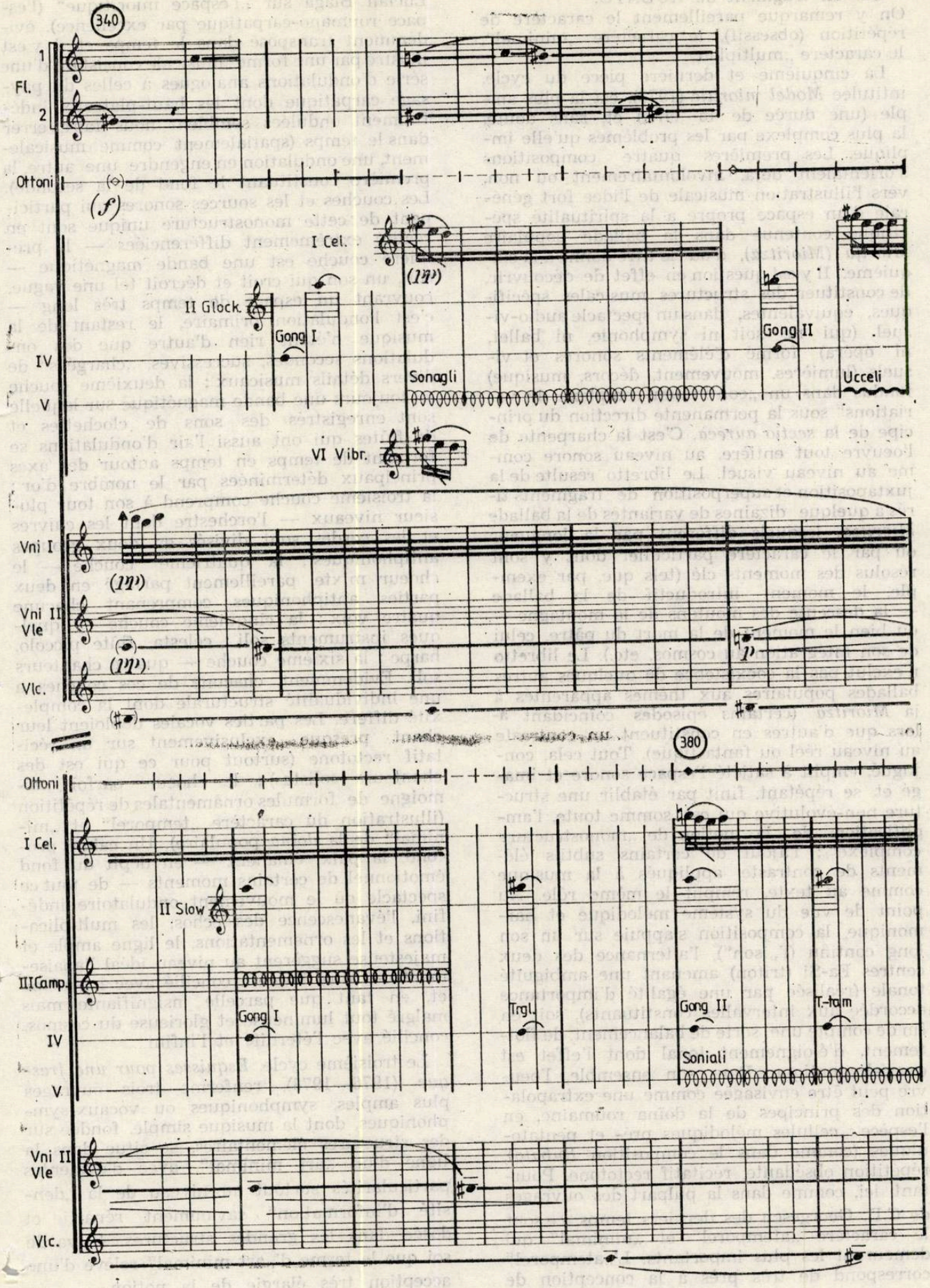
Continuo

vrage se definit aussi par l'évolution lente, presqu'imperceptible, de certains processus sonores. La deuxième pièce, *Zigzag* (1968), contient en essence l'idée d'alternance, de dialogue entre les sons, les couleurs, les durées. Dans la troisième, *Continuo* (1969), l'archétype qui en constitue le modèle est illustré par l'opposition continuum/discontinuum (l'idée se retrouve, mais dans une moindre mesure, aussi dans *Blanc-Noir*, de même qu'on y trouve le binôme fond/figure).

Ex. *CONTINUO*, p. 3.

Des couleurs ou des surfaces qui reviennent à des distances diverses se constituent dans une seule surface continue présentant des découpages ou criblages. La pièce fait spécialement valoir le caractère „minimal" (notamment sur le plan mélodique et rythmique) ainsi qu'un système rythmique fondé sur deux durées relatives („long-bref") — c'est un système emprunté au folklore et qui par ailleurs constitue la base du système giusto-syllabique promu par Constantin Brăiloiu ; la durée absolue de la note demeure approximative dans les diverses combinaisons.

La quatrième composition du cycle, *Rubato* (1970), met au premier plan l'idée de liberté rythmico-agogique. Elle le fait au moyen de trois procédés : d'une part, l'exposition de cellules mélodiques élémentaires à trois vitesses relatives dans un rapport approximatif de croche/ doubles croches/ triples croches ; d'autre part, des formules mélodiques mesurées, placées par une pulsation plus rapide ou plus lente (une „échelle temporelle" différente) ; enfin, l'obtention du même effet de rubato par la présentation des mêmes formules mélodiques à un tempo constant et à un tempo variable *(rallentando)*. Dans le cycle *Modèles*, la pièce *Rubato* constitue la première composition rigoureusement écrite sur le principe de la division successive, horizontalement et verticalement, selon la section dorée.


340
Fl.
1
2
Ottoni
(f)
I Cel.
II Glock.
Gong I
Sonagli
Gong II
Ucceli
IV
V
VI Vibr.
Vni I
Vni II
Vle
Vlc.
(III)
p
380
Ottoni
I Cel.
II Slow
III Camp.
Gong I
Trgl.
Gong II
T.-tam
Soniali
IV
V
Vni II
Vle
Vlc.

Rubato

Ex. un fragment de *RUBATO.*
On y remarque pareillement le caractère de répétition (obsessif), le caractère „minimal", le caractère „multiplan".

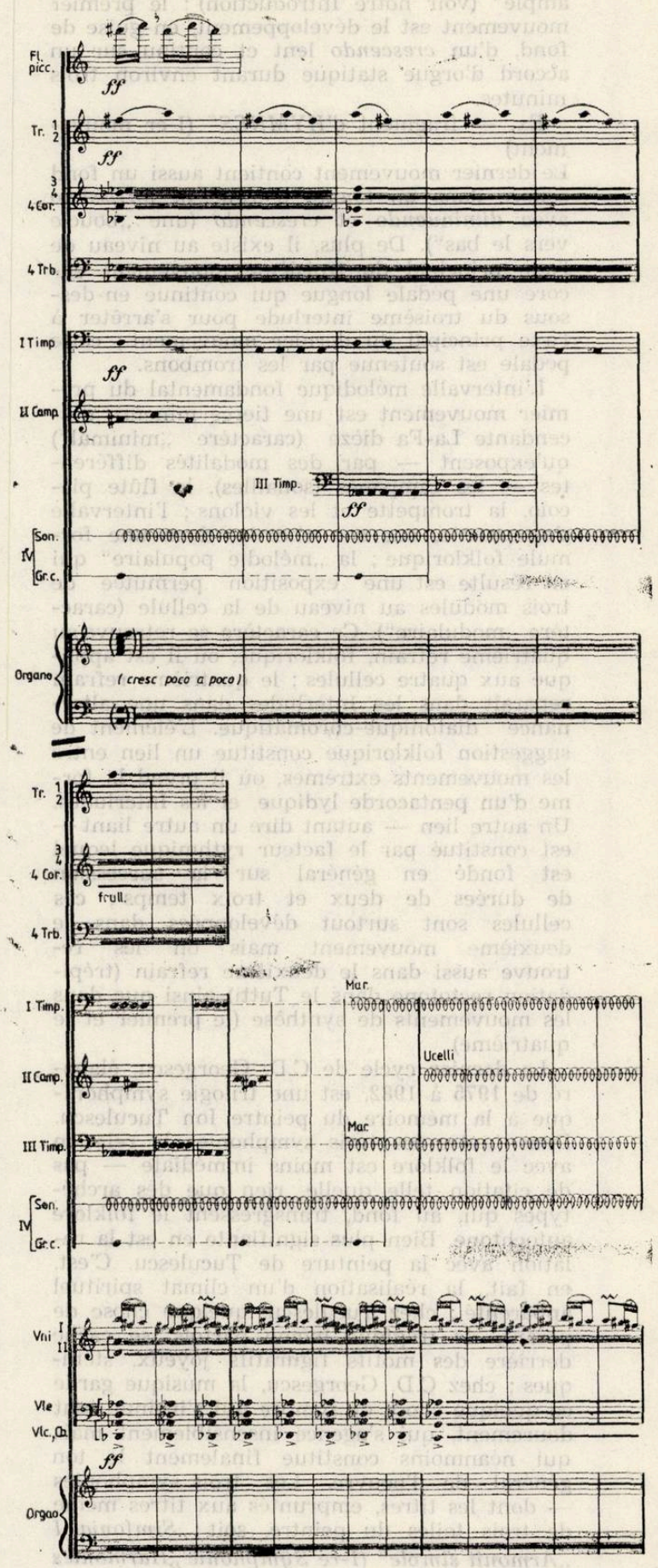
La cinquième et dernière pièce du cycle, intitulée *Model mioritic* (1973), est la plus ample (une durée de 45' env.) et, sans doute, la plus complexe par les problèmes qu'elle implique. Les premières quatre compositions s'orientaient déjà, involontairement ou non, vers l'illustration musicale de l'idée fort générale d'un espace propre à la spiritualité spécifique contenue dans la ballade populaire *Miorița (Mioritza),* d'où le titre donné à la cinquième. Il y est question en effet de découvrir, de constituer des structures musicales spécifiques, équivalentes, dans un spectacle audio-visuel (qui ne soit ni symphonie, ni ballet, ni opéra) formé d'éléments sonores et visuels (lumières, mouvement, décors, musique) fondus dans un „continuum complexe de variations" sous la permanente direction du principe de la *sectio aureea.* C'est la charpente de l'oeuvre tout entière, au niveau sonore comme au niveau visuel. Le libretto résulte de la juxtaposition et superposition de fragments tirés à quelque dizaines de variantes de la ballade *Mioritza,* lesquels diffèrent par la longueur ou par le caractère particulier dont y sont résolus des moments clé (tels que, par exemple, le moment introductif de la ballade — la descente des moutons de la montagne — ou bien le moment de la mort du pâtre, celui de son intégration au cosmos, etc.). Le libretto n'exclut pas la coexistence de quelques autres ballades populaires aux thèmes apparentés à la *Mioritza* (certains épisodes coïncidant alors que d'autres en constituent un contraste au niveau réel ou fantastique). Tout cela, conjugué, emplit à satiété l'espace sonore et imagé et, se répétant, finit par établir une structure non-évolutive qui est, somme toute, l'amplification de la notion de „monostructure complexe" ; l'ajout de certains subtils éléments de contraste, appliqués à la musique comme au texte, remplit le même rôle. Au point de vue du système mélodique et harmonique, la composition s'appuie sur un son long continu (l'„ison"), l'alternance des deux centres Fa-Si (triton) amenant une ambiguïté tonale (réalisée par une égalité d'importance accordée aux intervalles constituants), soit en fin de compte une sorte de balancement, de flottement, d'éloignement tonal dont l'effet est quasi-hypnotique. Dans son ensemble, l'oeuvre peut être envisagée comme une extrapolation des principes de la doïna roumaine, en l'espèce : cellules mélodiques pré- et pentatoniques (comme dans le composition *Rubato),* répétition obsédante, récitatif rectotone. Pourtant, ici, comme dans la pulpart des ouvrages de C.D. Georgescu des derniers temps, ce sont le caractère „atemporel" et „minimal" qui demeurent les plus importants. L'„atemporel" correspond de très près à la conception de Lucian Blaga sur „l'espace mioritique" (l'espace roumano-carpatique par excellence), évidemment transposé dans le temps et il y est illustré par une forme musicale consistant d'une série d'ondulations analogues à celles du paysage carpatique dont les haut-plateaux indéfiniment ondulées semblent nous faire errer dans le temps (spatialement comme musicalement, une ondulation en engendre une autre, la première constituant le fond de la seconde). Les couches et les sources sonores qui participent de cette monostructure unique sont en réalité extrêmement différenciées — la première couche est une bande magnétique — soit, un son qui croît et décroît tel une vague, couvrant un espace de temps très long — c'est l'ondulation primaire, le restant de la musique n'étant rien d'autre que des ondulations secondes, successives, „chargées" de divers détails musicaux ; la deuxième couche — toujours une bande magnétique sur laquelle sont enregistrés des sons de clochettes et de flûtes qui ont aussi l'air d'ondulations se formant de temps en temps autour des axes principaux déterminées par le nombre d'or ; la troisième couche comprend à son tour plusieur niveaux — l'orchestre dont les cuivres et les cordes sont divisés en deux groupes antiphoniques ; la quatrième couche — le choeur mixte, pareillement partagé en deux parties antiphoniques comprenant chacune quatre voix ; la cinquième couche — quelques instruments soli : célesta, flûte piccolo, harpe ; la sixième couche — quatre chanteurs soli. Evidemment, chacune de ces couches a une individualité structurale dont la complexité diffère. Les parties vocales déploient leur chant presque exclusivement sur un récitatif rectotone (surtout pour ce qui est des chanteurs solistes) ; le choeur, parfois, témoigne de formules ornamentales de répétition (illustration du caractère „temporel" et „minimal" de la *doïna* populaire). Un calme profond, la paix, émanent — en dépit du fond émotionnel de certains moments — de tout ce spectacle où le mouvement ondulatoire indéfini, l'évanescence des échos, les multiplications et les ornementations, le ligne ample et majesteuse suggèrent au niveau idéal l'apaisement de l'être humain concilié avec lui-même et, en tant que parcelle insignifiante mais malgré tout lumineuse et glorieuse du cosmos, concilié avec l'éternité et l'infini...

Le troisième cycle, *Esquisses pour une fresque* (1976—1978), renferme trois ouvrages plus amples, symphoniques ou vocaux-symphoniques, dont la musique simple, fondée sur des structures élémentaires, se situe dans la ligne d'un „art minimal", avec d'évidentes particularités surtout au niveau de la „densité d'information" savamment répartie et dosée dans les grandes structures. Il va de soi que le terme d'„art minimal" relève d'une acception très élargie de la notion.

La première pièce, *Colinde (Colindas,* 1976) — une cantate pour ensemble instrumental, orgue et choeur de 24 voix égales (femmes ou enfants) —, cite des airs de *colindas* roumaines à tempi multiples, constituant de la sorte comme un tissu sonore qui dissimule des *„isons"* divers (pédales, ostinatos, bruits, rythmes) figurant le support (le fond) stable d'une fresque. Le caractère de „hiatus" y prédomine en naissant les ainsi-nommées „zones blanches", d'où le titre général du cycle.

La deuxième pièce, *Subiect de baladă (Sujet de ballade* 1977) — un oratorio pour récitants, deux choeurs et orchestre —, multiplie les zones blanches mais réduit le nombre des interventions orchestrales lesquelles, par ailleurs, sont inversement proportionnelles, comme densité, des durées et des lignes évolutives (pédales) longues ou lentes ; dans le style des collages concis, le compositeur cite des fragments d'airs de danse et des signaux de cor alpin. Les textes sont des extraits de ballades populaires, récités seulement (et non chantés dans une ligne rectotone comme dans *Model mioritic)* ; ils ont un caratère épico-héroïque, où les plans fantastique et réels alternent (tout comme dans les deux précédents ouvrages vocaux-symphoniques, les trois compositions partant de textes folkloriques authentiques dont l'auteur a fait des librettos aux caractéristiques identiques à sa musique, cette identité étant involontaire mais, non pas moins surprenante).

La troisième pièce, *Imnuri (Hymnes,* 1978), est conçue comme une symphonie de facture non-traditionnelle (pour flûte piccolo, cuivres, percussion, cordes et orgue) dans le sens qu'elle comprend quatre grands segments (mouvements) entre lesquels se placent des interludes qui contiennent, sous la forme de segments très courts, quatre refrains différemment combinés; les petits segments tiennent, en plus, un rôle symbolique dans le cadre de la forme, à savoir : la tissure, la trépidation, l'harmonie et le motif folklorique, de même que les grands segments ont, chacun, une fonction propre. Ainsi, les premier et quatrième mouvements constituent une structure plus complexe, sorte de synthèse ; le deuxième est exclusivement centré sur des formules rythmiques et le troisième sur des formules mélodiques à durées égales („mélodie blanche", arythmique). Les idées (les thèmes) sommairement formulées dans les deuxième et troisième mouvements de même que dans les quatre refrains sont emmêlés (le caractère de „mixage") et „travaillés" dans les premier et quatrième mouvements qui constituent les extrémités du cadre musical. Les mesures asymétriques (à l'intérieur desquelles les tempi sont notés) sont déterminées par des divisions successives à partir du nombre d'or, principe qui, ultérieurement, sera aussi appliqué aux trois symphonies. *Hymnes* met le plus en valeur la „ligne



Hymnes

ample" (voir notre Introduction) : le premier mouvement est le développement, en guise de fond, d'un *crescendo* lent et continu sur un accord d'orgue statique durant environ trois minutes.

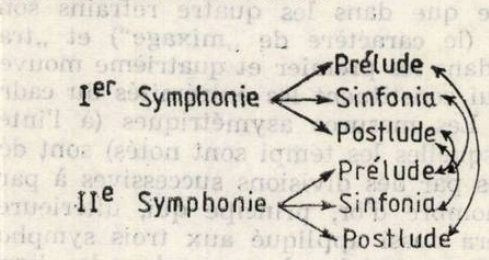
Ex. — fragment d'*HYMNES*" (I-er mouvement)

Le dernier mouvement contient aussi un fond sonore dans un *tenuto* d'orgue *in fortissimo* avec *diminuendo* et *crescendo* (une „boucle vers le bas"). De plus, il existe au niveau de l'axe principal du troisième mouvement encore une pédale longue qui continue en-dessous du troisème interlude pour s'arrêter à l'axe principal du dernier mouvement ; cette pédale est soutenue par les trombons.

L'intervalle mélodique fondamental du premier mouvement est une tierce mineure descendante La-Fa dièze (caractère „minimal") qu'exposent — par des modalités différentes — les campanes (sonailles), la flûte piccolo, la trompette et les violons ; l'intervalle s'ornamente, sur son chemin, dans une formule folklorique ; la „mélodie populaire" qui en résulte est une exposition permutée de trois modules au niveau de la cellule (caractère „modulaire"). Ce caractère se retrouve au quatrième refrain, folklorique, où il est appliqué aux quatre cellules ; le quatrième refrain reparaît dans les Interludes dans une alternance diatonique-chromatique. L'élément de suggestion folklorique constitue un lien entre les mouvements extrêmes, où il prend la forme d'un pentacorde lydique, et les Interludes. Un autre lien — autant dire un autre liant — est constitué par le facteur rythmique lequel est fondé en général sur la succession de durées de deux et troix temps ; ces cellules sont surtout développées dans le deuxième mouvement mais on les retrouve aussi dans le deuxième refrain (trépidation rectotone dans le Tutti) ainsi que dans les mouvements de synthèse (le premier et le quatrième).

Le dernier cycle de C.D. Georgescu, élaboré de 1975 à 1982, est une trilogie symphonique à la mémoire du peintre Ion Ţuculescu. Dans toutes les trois symphonies la relation avec le folklore est moins immédiate — pas de citation telle quelle, rien que des archétypes qui, au fond, transgressent le folklore autochtone. Bien plus signifiante en est la relation avec la peinture de Ţuculescu. C'est, en fait, la réalisation d'un climat spirituel apparenté : chez Ţuculescu, quelque chose de pesant, de tragique même parfois, se cache derrière des motifs figuratifs joyeux, sténiques ; chez C.D. Georgescu, la musique garde ce quelque chose de sombre qui s'insinue tout doucement, qui s'agence insensiblement mais qui néanmoins constitue finalement le ton général de l'oeuvre. Les trois symphonies — dont les titres, empruntés aux titres même de trois toiles du peintre, soit : *Simfonia I „Armonii simple" (I-re Symphonie „Harmonies simples"*, 1975) ; *Simfonia a II-a, „Orizontale" (II-e Symphonie „Horizontales"*, 1980) et *Simfonia a III-a, „Privirile culorilor" (III-e Symphonie „Les regards des couleurs"*, 1982), suggèrent de manière frappante troix archétypes distincts — expriment la confluence de pensée de Ţuculescu et de la pensée musicale-esthétique du compositeur. Le peintre roumain, à l'instar de Klee, Mondrian, puis de Vasarely, Albers, Miro ou des plus récents et moins connus Valensy, Bérard, Klausz (c'est exprès que nous avons choisi des peintres relevant de courants différents) a fait une peinture où l'expression globale de l'oeuvre picturale crée un état d'âme diffus mais durable dans le temps, qui annule les coordonnées spatiales habituelles pour engendrer une sensation d'„errance", exprimable par une musicalité prochement parente de l'„atemporel". Aussi, les rythmes, les thèmes, les moyens de l'art de Ţuculescu sont-ils assimilables en musique (tout comme l'est, la relative indépendance entre la couleur et la forme) et, pour cela même, viennent clarifier les aspirations de la pensée musicale de C.D. Georgescu à l'étape respective de son chemin créateur, en déterminant de nouveaux aspects dans l'ensemble de son oeuvre. On ne saurait prétendre que cette mutation de sa pensée se fait nettement ressentir ; elle ressemble plutôt à une évolution dont le dernier résultat pourrait être la découverte d'un équilibre métaphysique transgressant et unificateur, harmonisant les tensions du fait même qu'il est transposé en images sonores. Cet équilibre serait d'ailleurs l'illustration d'une aspiration qui jamais ne fait défaut à la musique de C.D. Georgescu.

Envisagées sous un angle strictement technique, les trois symphonies se présentent dans une architecture unitaire — chacune renfermant trois mouvements : Prélude, Sinfonia, Postlude dont le rapport fonctionnel est, avec un grand degré d'approximation, celui qui s'établit entre l'exposition, le développement, la reprise. Entre les deux premières symphonies (la troisième était en cours de finissage au moment de l'élaboration de ce portrait, aussi notre analyse ne la concerne pas) il existe des relations de symétrie, de translation, qui s'établissent à partir de la substance musicale utilisée et qui deviennent plus explicites à l'aide du schema ci dessous :



Un schéma formel commun aux symphonies serait ABC et B'C'A'. De la première, „Harmonies simples" (1975) rappelons seulement le déploiement linéaire et ample du Prélude, grâce à la répétition (sur de multiples plans, registres, vitesses, etc.) d'une unique cellule mélodique élémentaire (caractère „atemporel", „minimal", de répétition, de „moiré"), qui éprouve une lente évolution dirigée ; rappelons également l'existence dans le deuxième mouvement — aux côtés de certains éléments de développement du thème du premier mouvement — de deux accords massifs (les „harmonies simples" précisément) qui constituent le squelette du mouvement tout entier, ces accords étant présentés dans différentes „échelles temporelles" (les durées allant de une seconde à plus d'une minute), ainsi que la présence d'une „involution", également dirigée, d'une autre cellule mélodique élémentaire, dans un contexte chromatique continuellement irrisé, interrompu par des couronnes (des „hiatus" dans le „moiré" !) dans le Postlude.

Quant à la *II-e Symphonie „Horizontales"* (1980), elle est particulièrement intéressante par l'existence d'une opposition généralement binaire d'ordre chromatique, harmonique, mélodique et rythmique. Le I-er mouvement s'ouvre sur une opposition entre un instrument solo à clavier (alternativement, célesta et clavecin) et le *Tutti* orchestral. Célesta et clavecin exécutent deux accords centrés sur l'alternance de deux sons — Mi et Fa —, ces accords se répétant de manière obsédante jusqu'à satiété, sous différentes formes, pendant les huit minutes que dure le *Prélude* (Fa — ré mineur en fait de tierce majeure ; ou Ré bémol majeur en fait de tierce majeure; Mi — comme quinte dans un accord majeur ou mineur de La ; le couplage se réalise entre Ré bémol et la mineur ou bien entre ré mineur et La majeur). Le *Tutti* orchestral respecte le même principe de l'opposition binaire : les cordes, constituant le fond sonore, jouent en permanence à trois et deux temps, dans une incessante alternance ; la section des cuivres intervient brièvement de temps à autre par des valeurs de croches et triolets de croches (tempi égaux par conséquent) qui, parfois, se superposent aux cordes.

Ex. II-e SYMPHONIE „HORIZONTALES" (premières mesures du I-er mouvement)

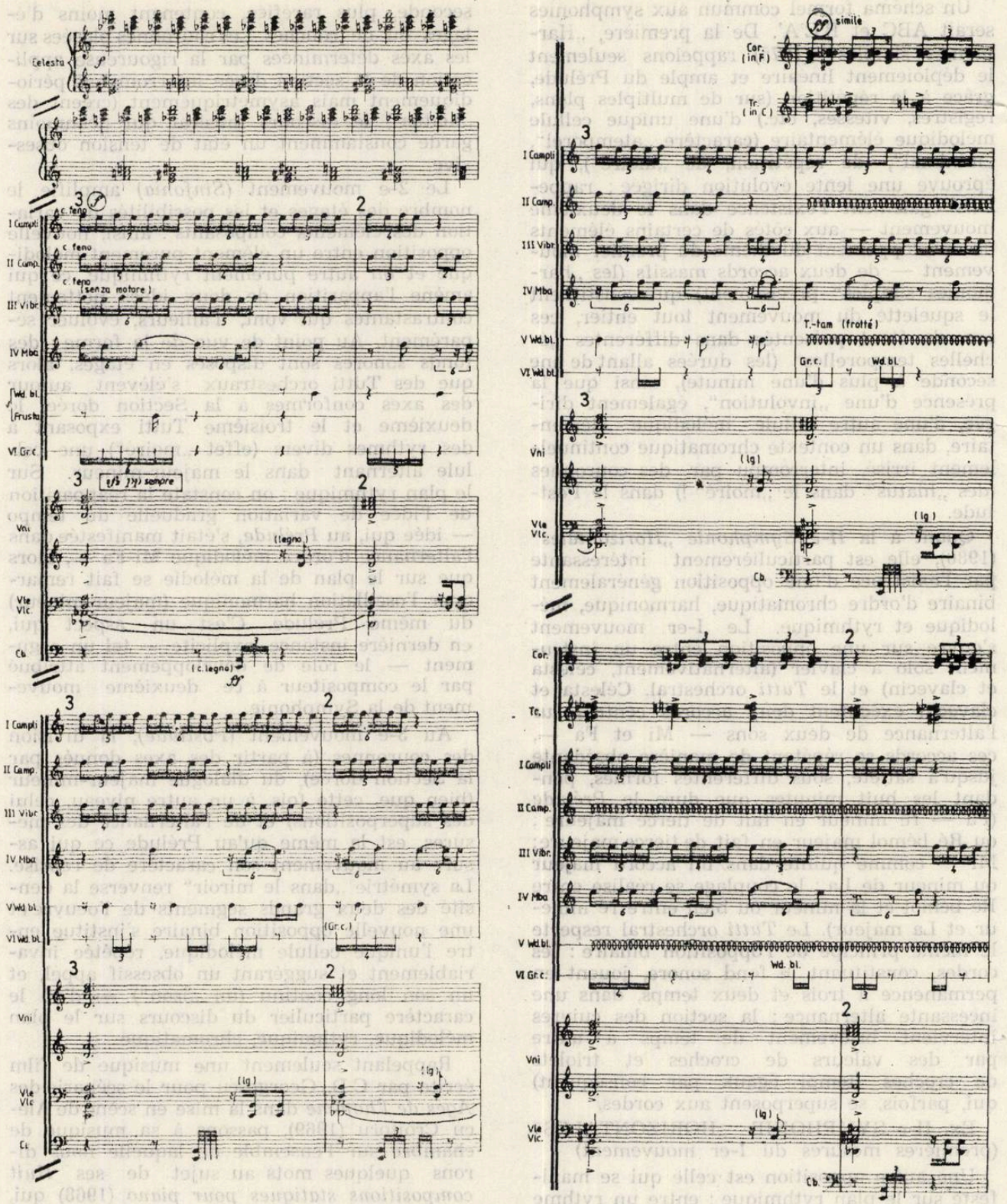
Une autre opposition est celle qui se manifeste sur le plan rythmique : entre un rythme à pulsation constante et un autre à pulsation variable (accelerando-rallentando, pareillement alternatif). Cette alternance dans la succession de mesures à 2 ou 3 temps dérivées des sous-divisions du nombre d'or, crée l'avantage d'une asymétrie ordonnée, toujours présente et active sans être chaotique ou aléatoire.

Toujours au *Prélude*, une opposition entre la première moitié de celui-ci, plus dense, et la seconde, plus raréfiée, contenant moins d'étages ou de couches. Les couronnes placées sur les axes déterminées par la rigoureuse application de la section dorée interrompent périodiquement mais asymétriquement (créent des „hiatus") le discours musical qui néanmoins garde constamment un état de tension obsessive.

Le 2-e mouvement *(Sinfonia)* amplifie le nombre des étages et les possibilités de variation des éléments composants : ainsi, nouvelle opposition entre un élément purement mélodique et un autre purement rythmique, ce qui amène l'apparition de deux idées nettement contrastantes qui vont, d'ailleurs, évoluer séparément. Au point de vue de la forme : des fonds sonores sont disposés en étages, alors que des Tutti orchestraux s'élèvent autour des axes conformes à la Section dorée, le deuxième et le troisième Tutti exposant à des rythmes divers (effet „moiré") une cellule alternant dans le majeur-mineur. Sur le plan rythmique : on constate la réapparition de l'idée de variation graduelle du tempo — idée qui, au *Prélude*, s'était manifestée dans l'alternance d'ordre mélodique Mi-Fa —, alors que sur le plan de la mélodie se fait remarquer l'oscillation harmonique (majeur-mineur) du même Prélude. C'est un aspect qui, en dernière instance, explicite — tel un argument — le rôle de développement attribué par le compositeur à ce deuxième mouvement de la Symphonie.

Au 3-e mouvement *(Postlude)*, la division des couronnes (à partir des axes donnés par la Section dorée), du dialogue majeur-mineur (bien que, cette fois, à un autre niveau, celui des superpositions) et de l'alternance des mesures, est la même qu'au Prélude ce qui assure au mouvement son caractère de reprise. La symétrie „dans le miroir" renverse la densité des deux grands segments de l'oeuvre et une nouvelle opposition binaire s'institue entre l'unique cellule mélodique, répétée invariablement et suggérant un obsessif appel, et un son long continu (un „ison") — d'où le caractère particulier du discours sur le plan mélodique, rythmique, chromatique.

Rappelant seulement une musique de film écrite par C.D. Georgescu pour le scénario des *Ages de l'homme* dans la mise en scène de Alecu Croitoru (1969), passons à sa musique de chambre sur l'ensemble de laquelle nous dirons quelques mots au sujet de ses *Huit compositions statiques pour piano* (1968) qui, sans hésiter, délibérément, s'intègrent dans une musique „atemporelle". Conçues comme une pièce unique, les huit compositions appliquent l'idée d'ondulation aux durée des sons d'un Choral (par exemple, la première). En général, chaque paramètre musical est réduit à les oppositions simples mais intensément efficientes : sonorité/silence ; musique/bruit ; aigu/grave ; forte/piano ; consonant/dissonant,



II-e Symphonie „Horizontales"

etc. Comme dans le cas du plan tonal de *Model mioritic* (fondé sur le triton), ici encore l'utilisation systématique des oppositions de grande intensité, loin de créer la tension, l'annule — du fait même que l'espace sonore est finalement couvert par deux paramètres seulement (registre, intensité ; etc.). La musique acquiert un caractère méditatif, contemplatif, et par cela même tranquillisant, apaisant, par l'emploi des sons longs, des répétition de formules, des respirations entre les phrases (discours musical raréfié), des espacements entre les registres du piano, de la pédale harmonique (qui se fixe sur un accord),

d'une nuance généralement pianissimo, des dialogues multiples entre les divers registres et les niveaux dynamiques, ce qui suggère l'impression d'échos, de reflets. Toutes ces techniques vont se retrouver dans les *Etudes temporelles* nos. 1, 2, 3, 4 (tape music) que C.D. Georgescu composera en 1980. Il y part de la prémisse de „boucles" d'une durée variable, qui en se superposant font naître d'innombrables combinaisons.

Quant à l'active présence de C.D. Georgescu dans le domaine de la recherche ethno-musicologique, bien qu'elle explique dans une grande mesure certaines coordonnées de sa création musicale, l'espace limité de notre étude nous oblige à l'énoncer seulement. Elle se manifeste par de nombreux articles, communications, études dont les thèmes concernent la forme libre, les systèmes mélodiques, la musique atemporelle, la souplesse syntactique, les typologies folkloriques, les archétypes musicaux, etc. Dans la revue *Etudes et recherches d'histoire de l'art* (SCIA), série „Teatru-Muzică-Cinematografie", vol. 26/1979, éditée par l'Institut d'Historie de l'Art de Bucarest, C.D. Georgescu signe de pertinentes considérations sur une „musique atemporelle" qui éclaircissent la structure et le sens de ses propres *Etudes atemporelles* où une musique non-évolutive (donc „atemporelle") renferme en elle-même la musique évolutive comme un cas particulier ou comme un élément fragmentaire — une évolution suivie d'une involution forme une „boucle" qui, par la répétition, „conquiert" le caractère „atemporel". Mais, pour percevoir celui-ci, une certaine „perspective", un certain recul s'avère nécessaire, c'est-à-dire que n'importe quelle transformation apparente, considérée à partir d'une certaine distance, une distance suffisante, donne l'impression d'un „mouvement sur place" dans un cadre immuable, fixe. S'instaure ainsi un „climax expressif constant", comme principe de la musique atemporelle, cause première d'état psychique quasi-hypnotique proche de l'ethos musical suggéré par les pratiques magiques d'Orient mais existant aussi dans les couches souterraines du folklore roumain. Toujours à propos des *Etudes atemporelles*, soulignons que l'absence totale de violence, les contours arrondis, diffus, l'émission graduée du son (sans attaque), le choix de timbres non-agressifs (flûtes, glockenspiel, boîte à musique, orgue, clochettes et autres pareils) ainsi que de rythmes (sur le plan agogique) apaisants, suggèrent le calme mouvement des vagues, la respiration plus légère de l'homme détendu. La densité sonore crée une tissure où les détails restent insensibles, rien n'attirant de manière particulière l'attention de l'auditeur. Le compositeur emploie des éléments simples, des archétypes — l'accord majeur, le son en croissance et en décroissance, la répétition constante issue de la „boucle" ou de l'alternance d'accords majeur et mineurs, situés à leur tour à un intervalle de seconde les uns à l'égard des autres, dans un balancement perpétuel, enfin de grands espaces entre les composants du discours musical, c'est-à-dire non seulement des silences mais encore de grandes distances entre les registres, etc. Du point de vue des possibilités d'interprétation, les *Etudes atemporelles* permettent l'association des éléments descriptifs (les sons naturels qui nous entourent de tous côtés) avec d'autres d'allure cosmique ; c'est une association qui est possible grâce à la technique électronique et qui crée dans l'ensemble une effet onirique et fortement suggestif.

Mettant ici le point final à notre étude (nullement exhaustive mais, nous l'espérons, édifiante — tout au mois pour certaine période du chemin créateur du compositeur), il nous semble nécessaire de revenir à notre tentative de le caractériser dans l'Introduction : C.D. Georgescu extrait sa musique du folklore, des archétypes de celui-ci (et pas seulement du folklore autochtone), en les soumettant à de diverses, subtiles et incessantes variations qui, pourtant, ne les déforment pas, ne modifient aucunement leur structure originaire. Car le folklore, quel qu'il soit n'est pas une „matière à usiner", c'est une donnée melo-philosophique qui s'institue en générateur et modèle de la musique du compositeur, lui assignant ainsi des dimensions plus étendues et plus profondes et définissant par cela même un musicien moderniste dont les interrogations se trouvent une réponse dans le trésor de sagesse de sa nation, dans le trésor de l'expérience universelle accumulée durant des millénaires au long d'une voie non-écrite. C.D. Georgescu essaie par sa musique d'instituer le détachement que donne la contemplation et dont l'apparente froideur, l'absence d'ambiguïté passionnelle, de subjectivisme, retrace, par des nuances d'une délicatesse extrême, la réalité (car les archétypes sont le correspondant musical de principes naturels objectifs) d'essence cosmique. C'est en cela une des meilleures manières d'enrichir l'art sonore universel.

(en français par Colette Ghimpeţeanu)

BIBLIOTECA „ASTRA"

MUZICA — Nr. 11, 48 p. București — noiembrie 1982

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct) Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Teatrul național din CLUJ-NAPOCA

I.P. Informația c. 2621

42.416

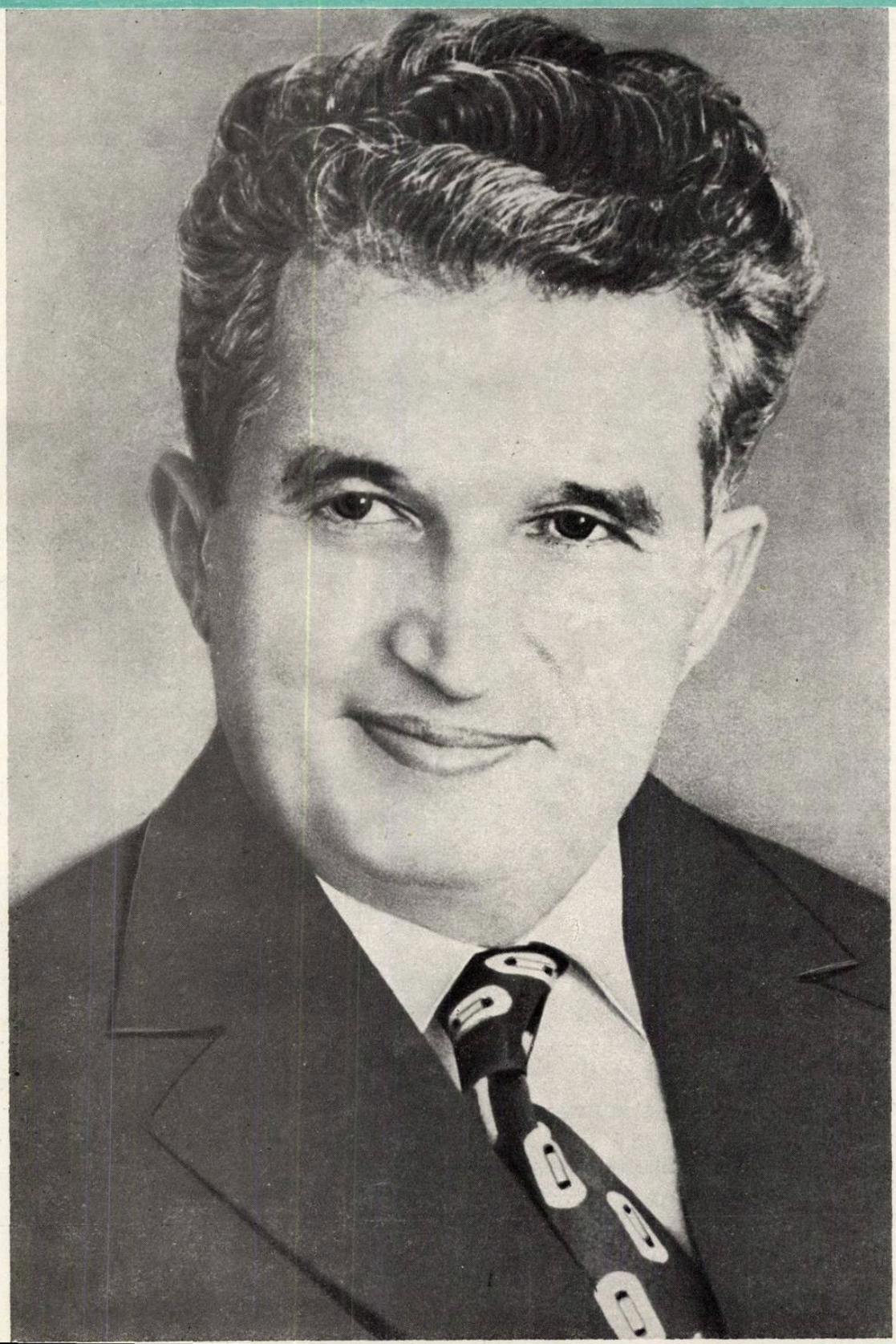
Prețul lei 15

12

DECEMBRIE 1982

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE



CUPRINS

Muzica RADU PALADI
Versurile DAN ROTARU

Partidul, Ceaușescu, Viitorul

Activitatea ideologică, politico-educativă pentru educația materialist-dialectică, patriotică a oamenilor muncii, pentru afirmarea umanismului nou, revoluționar, pentru întărirea unității întregului popor în jurul partidului. (Din raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Conferința Națională a P.C.R.) 1

Telegrama adresată Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român 4

NICOLAE CĂLINOIU
Marele forum al comuniștilor 5
Opere cu puternic spirit patriotic, revoluționar 9
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . 9

ALFRED HOFFMAN
Premiul Koussevitzky 1982 — Cornel Țăranu 13

THEODOR GRIGORIU
Tudor Ciortea 15

MIRCEA CHIRIAC
Diamandi Gheciu 16

TINERI COMPOZITORI

VIOREL CREȚU
Fred Popovici 17
Valentin Petculescu 21
Horia Șurianu 23

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Despina Petecel, Nicolae Brînduș, George Sbârcea, Carmen Cârneci, Viorel Crețu, Dan Scurtulescu, Cristina Sârbu, Edgar Elian, Anton Dogaru, Emiliu Dragea, Șefan Cărăpănceanu, Damian Vulpe, Boris Chelaru, Iovan Miclea, Avram Geoldeș . . 26

IN MEMORIAM

GEORGE SBÂRCEA
Maria Jeritza 44

★

CORINA JIVA
Agendă internațională 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

THEODOR GRIGORIU
Quelques idées pour la table ronde du C.I.M. 47

SOMMAIRE

Musique RADU PALADI
Vers DAN ROTARU

Partidul, Ceaușescu, Viitorul (Le Parti, Ceaușescu, l'Avenir)

L'activité idéologique et éducative en vue de l'éducation matérialiste-dialectique, patriotique des masses laborieuses, afin d'affirmer un humansime nouveau, révolutionnaire, afin de consolider l'unité du peuple entier autour du parti (Du rapport présenté par le camarade Nicolae Ceaușescu à la Conférence Nationale du Parti Communiste Roumain) . . 1
Le télégramme adressé au Comité Central du P.C.R., au camarade Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du P.C.R. 4

NICOLAE CĂLINOIU
Le grand forum des communistes 5
Créations musicales animées d'un puissant esprit patriotique et révolutionnaire . . . 7
De l'activité de l'Union des Compositeurs 9

ALFRED HOFFMAN
Prix Koussevitzky 1982 — Cornel Țăranu . . 13

THEODOR GRIGORIU
Tudor Ciortea 15

MIRCEA CHIRIAC
Diamandi Gheciu 16

JEUNES COMPOSITEURS

VIOREL CREȚU
Fred Popovici 17

Valentin Petculescu 21
Horia Șurianu 23

LA VIE MUSICALE

Signataires : Despina Petecel, Nicolae Brînduș, George Sbârcea, Carmen Cârneci, Vorel Crețu, Dan Scurtulescu, Cristina Sârbu, Edgar Elian, Anton Dogaru, Emiliu Dragea, Ștefan Cărăpănceanu, Damian Vulpe, Boris Chelaru, Iovan Miclea, Avram Geoldeș 26

IN MEMORIAM

GEORGE SBÂRCEA
Maria Jeritza 44

★

CORINA JIVA
Agenda international 45

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

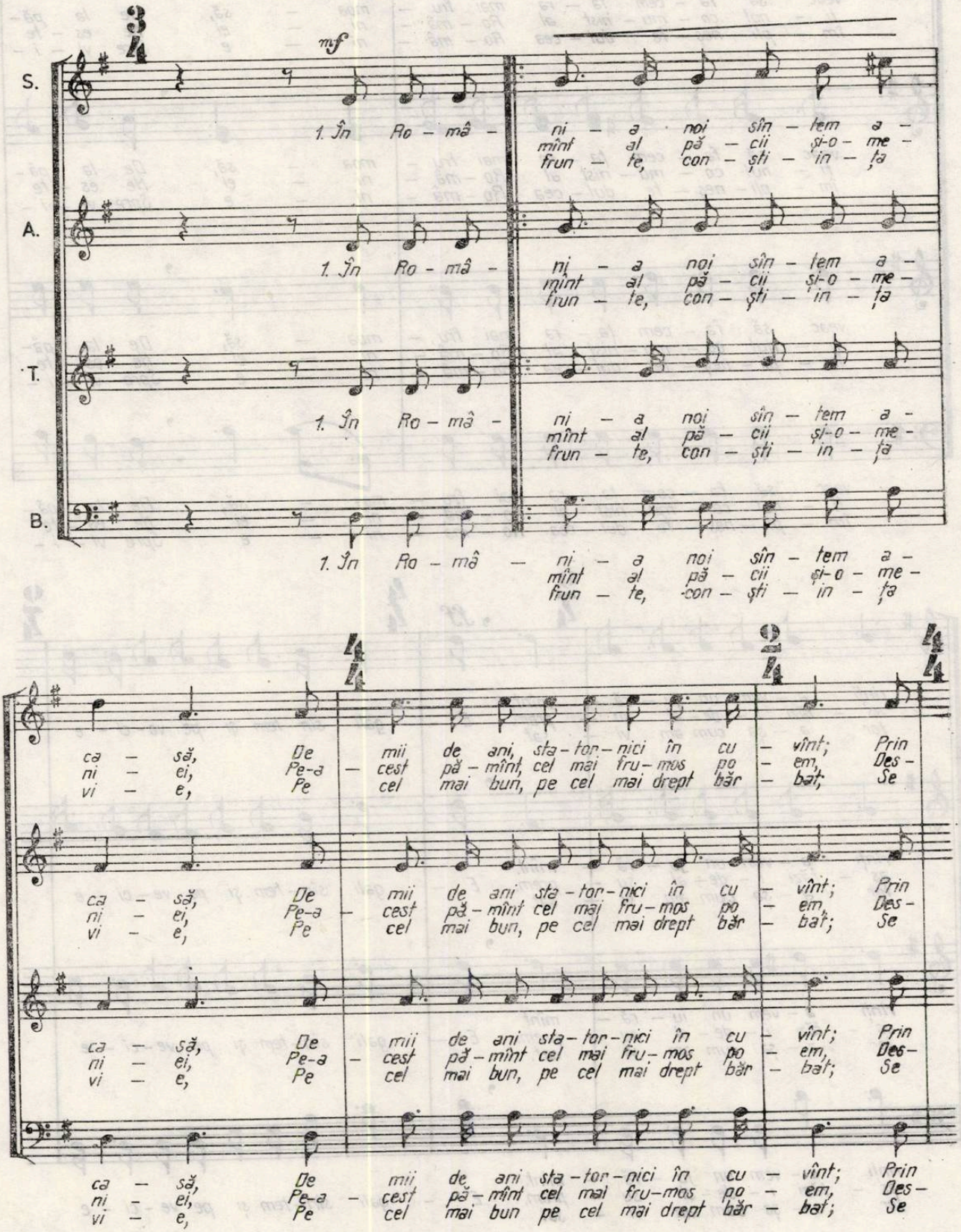
THEODOR GRIGORIU
Quelques idées pour la table ronde du C.I.M. 47

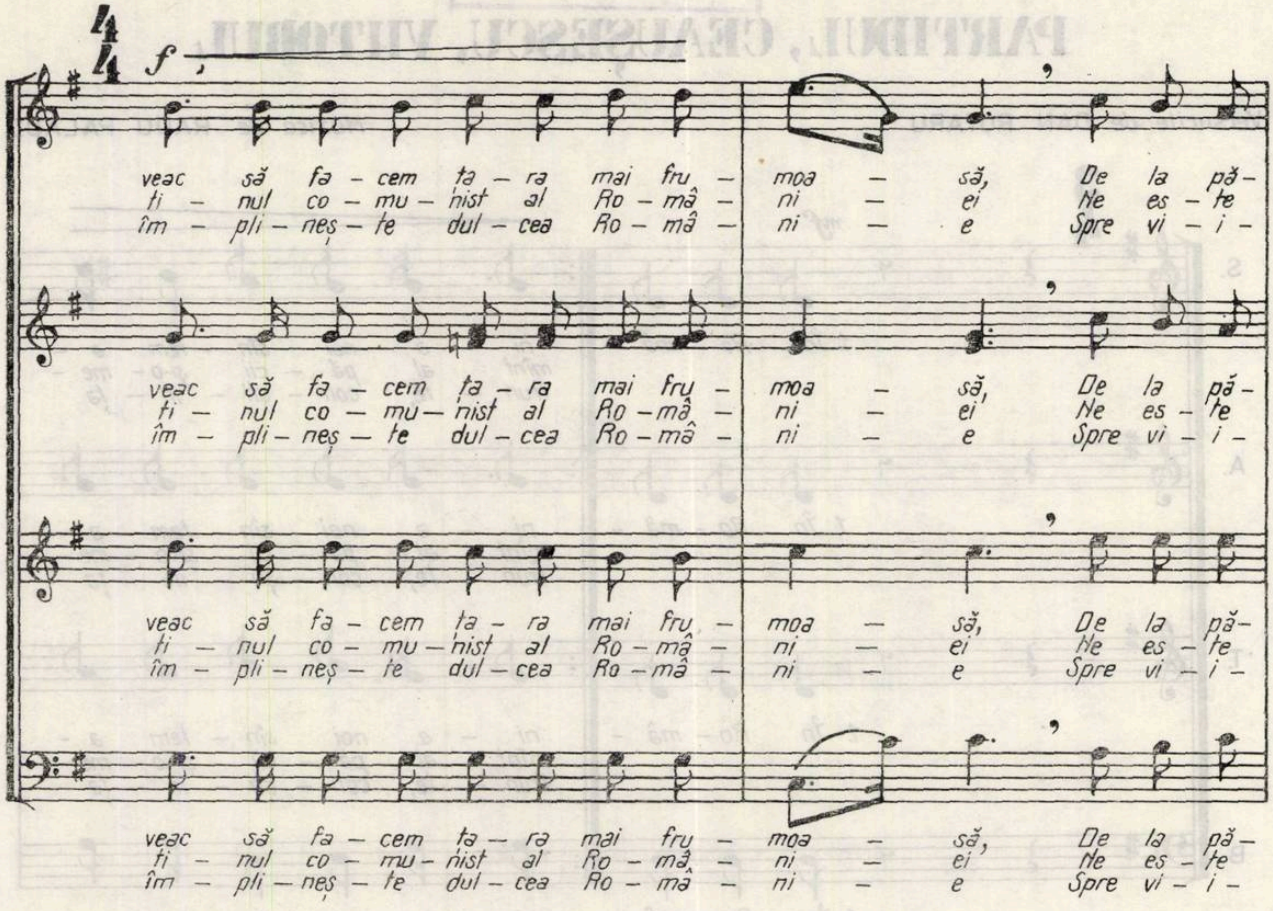
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

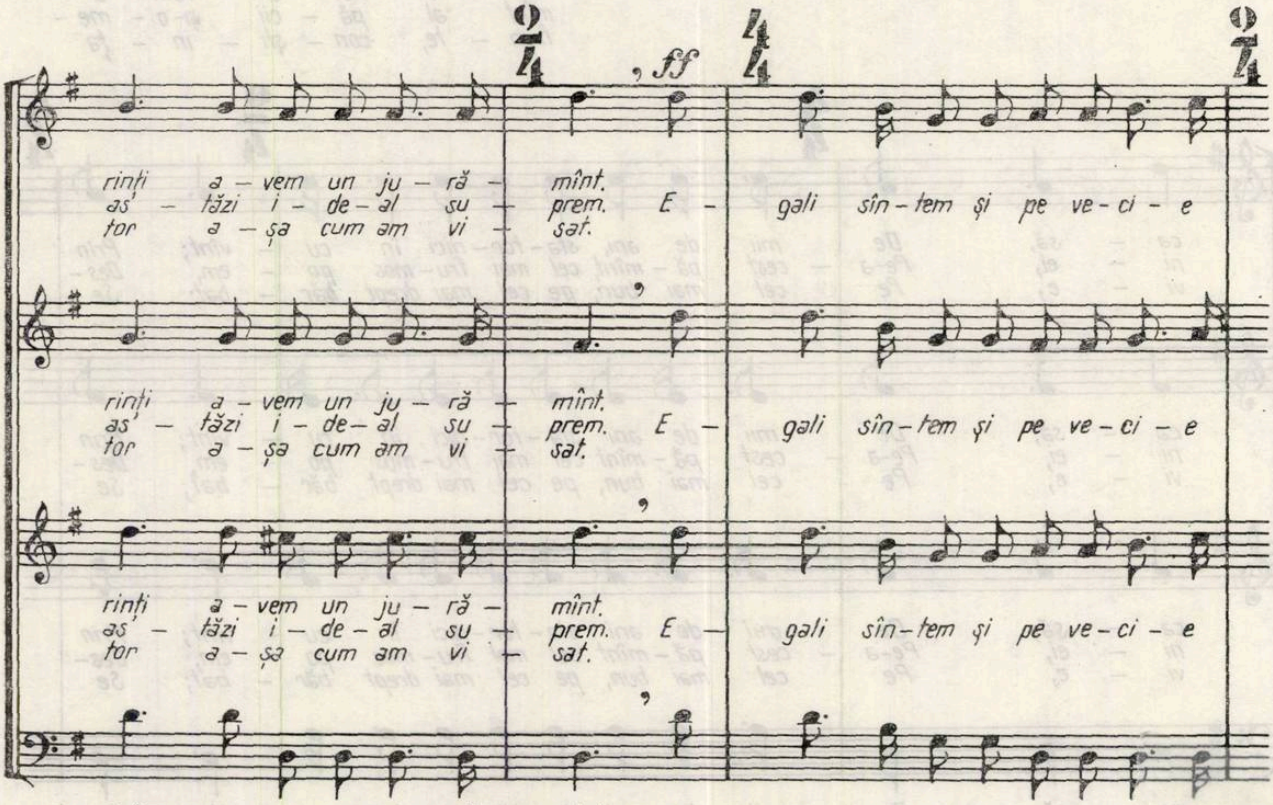
PARTIDUL, CEAUȘESCU, VIITORUL

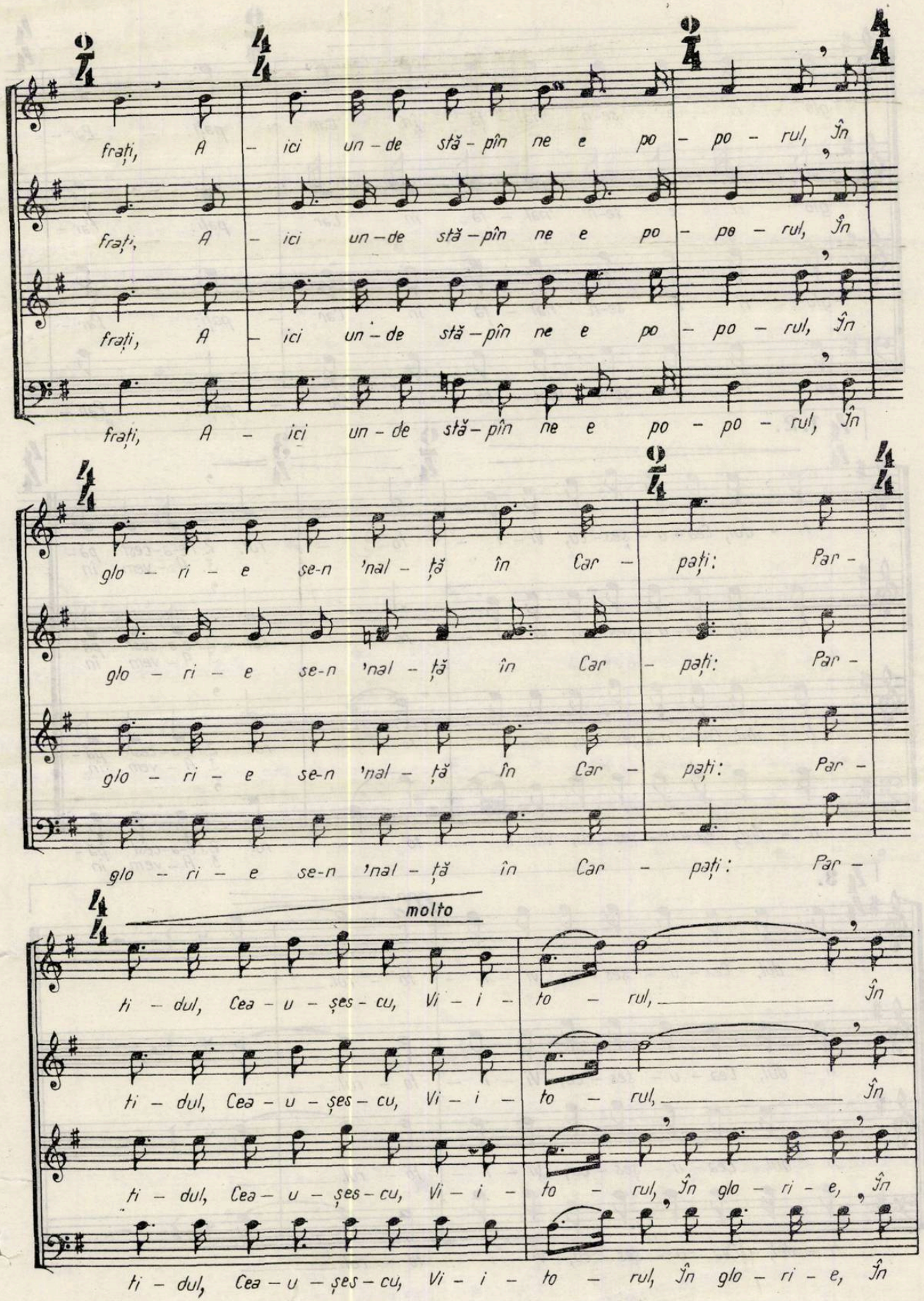
Versurile de DAN ROTARU

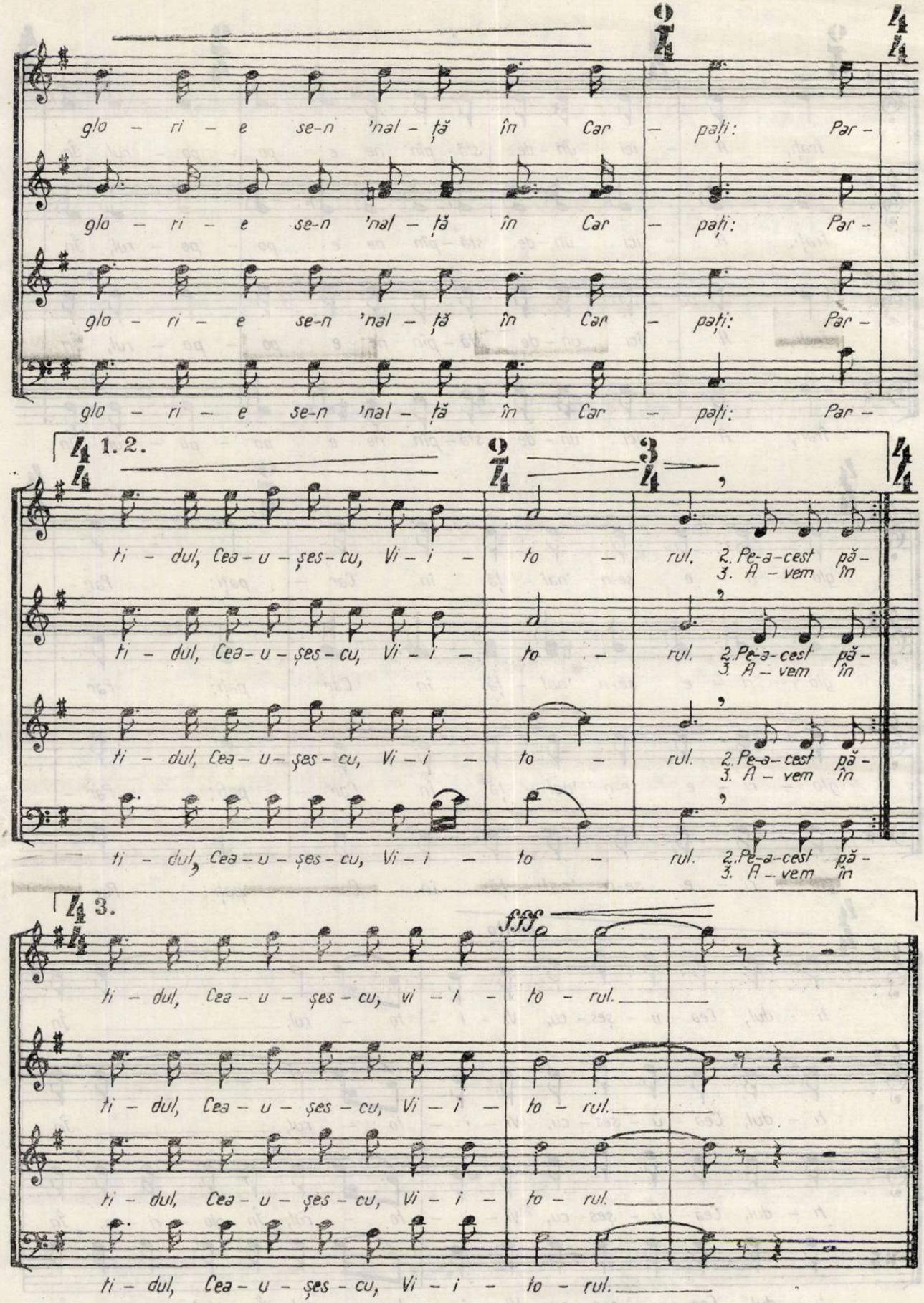
Muzica de RADU PALADI




f
veac să fa - cem ța - ra mai fru - moa - să, De la pă -
ți - nul co - mu - nist al Ro - mâ - ni - ei Ne es - te
îm - pli - neș - te dul - cea Ro - mâ - ni - e Spre vi - i -


ff
rinți a - vem un ju -ră - mînt.
as' - tăzi i - de - al su - prem. E - gali sîn - tem și pe ve - ci - e
tor a - șa cum am vi - sat.


frați, A – ici un – de stă – pîn ne e po – po – rul, în
frați, A – ici un – de stă – pîn ne e po – po – rul, în
frați, A – ici un – de stă – pîn ne e po – po – rul, în
glo – ri – e se-n 'nal – ță în Car – pați: Par –
glo – ri – e se-n 'nal – ță în Car – pați: Par –
glo – ri – e se-n 'nal – ță în Car – pați: Par –
molto
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul, în
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul, în
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul, în glo – ri – e, în
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul, în glo – ri – e, în


glo – ri – e se-n 'nal – ță în Car – pați: Par –
glo – ri – e se-n 'nal – ță în Car – pați: Par –
glo – ri – e se-n 'nal – ță în Car – pați: Par –
1. 2.
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul. 2. Pe-a-cest pă –
3. A – vem în
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul. 2. Pe-a-cest pă –
3. A – vem în
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul. 2. Pe-a-cest pă –
3. A – vem în
3.
fff
ti – dul, Cea – u – șes – cu, vi – i – to – rul.
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul.
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul.
ti – dul, Cea – u – șes – cu, Vi – i – to – rul.

MUZICA

REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE
ANUL XXXII NR. 12 (363) DECEMBRIE 1982

Activitatea ideologică, politico-educativă pentru educația materialist-dialectică, patriotică a oamenilor muncii, pentru afirmarea umanismului nou, revoluționar, pentru întărirea unității întregului popor în jurul partidului

Din raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Conferința Națională a P. C. R.

În întreaga operă de dezvoltare economico-socială și de construcție socialistă, un rol de importanță deosebită revine activității teoretice, educative, muncii politice de formare a conștiinței socialiste a maselor populare, a omului nou. După cum am menționat, în comparație cu dezvoltarea impetuoasă a forțelor de producție, a economiei și societății noastre se manifestă o anumită rămînere în urmă a activității teoretico-ideologice, a muncii politico-educative de formare a conștiinței socialiste.

Așa cum se subliniază în documentele prezentate spre dezbatere Conferinței Naționale, este necesar să acordăm mai multă atenție acestui domeniu, să desfășurăm o activitate mai susținută pentru clarificarea diferitelor probleme teoretice și ideologice în raport cu stadiul de dezvoltare al societății noastre, precum și cu situația mondială, cu transformările revoluționare ce au loc în lume, cu problemele noi care apar în epoca noastră. Este necesar să ajutăm oamenii muncii să înțeleagă evenimentele, sensul evoluției sociale, faptul că întreaga dezvoltare internă și internațională confirmă cu putere justețea concepției materialist-dialectice despre lume și viață, că organizarea socialistă constituie singura cale de înlăturare a inegalităților, a asupririi unui popor de către altul, a exploatării și asupririi maselor populare, de realizare a unei societăți mai umane, mai drepte, mai bune, care să asigure tuturor cetățenilor condiții egale de muncă și viață, care să permită afirmarea plenară a personalității umane, a fiecărei națiuni.

Subliniind permanent, în activitatea politico-educativă de formare a omului nou, superioritatea socialismului, a umanismului revoluționar, a relațiilor de producție socialiste și a repartiției produsului social și național în spiritul eticii și echității socialiste, să veghem, totodată la afirmarea neabătută în viață a acestor principii în toate domeniile de activitate.

Este necesar, de asemenea, să punem un accent mai puternic pe înțelegerea rolului de proprietar, producător și beneficiar al oamenilor muncii, pe necesitatea apărării și dezvoltării continue a proprietății socialiste ca fundament al egalității sociale, al făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate și a comunismului. În întreaga activitate politico-educativă trebuie să subliniem necesitatea grijii și răspunderii fiecărui membru al societății, fiecărui cetățean, indiferent de locul de muncă și, cu atît mai mult răspunderea mare ce revine cadrelor de con-

ducere din toate sectoarele pentru dezvoltarea continuă a proprietății socialiste. Să nu uităm nici un moment că întreaga dezvoltare socială, bunăstarea poporului, independența patriei sînt condiționate de întărirea bazei tehnico-materiale a societății socialiste, ca factor fundamental, hotărîtor al dezvoltării avuției naționale a întregii societăți. Activitatea de educație politică, de formare a omului nou, cu o conștiință înaltă, trebuie să pună un accent deosebit pe creșterea răspunderii față de proprietatea socialistă, față de apărarea și dezvoltarea sa.

Munca politico-ideologică trebuie să cultive mîndria patriotică a oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, față de trecutul glorios de luptă al poporului nostru, față de minunatele realizări în făurirea socialismului, să dezvolte puternic sentimentul de dragoste față de popor, de patrie, față de partid, hotărîrea de a fi gata în orice împrejurări să servească interesele țării, cauza socialismului.

O atenție deosebită trebuie acordată educației tineretului, pregătirii sale pentru muncă și viață. Să sădim în conștiința tineretului spiritul revoluționar, dorința de a-și însuși cele mai noi cuceriri ale științei și cunoașterii umane, voința de a acționa în toate împrejurările ca revoluționari, ca patrioți, de a-și servi întotdeauna poporul, cauza socialismului, pacea.

În același timp, să dezvoltăm în rîndul oamenilor muncii sentimentul solidarității internaționale, al prieteniei și colaborării egale cu alte popoare.

Este necesar, de asemenea, să acționăm cu toată hotărîrea pentru demascarea și combaterea diferitelor concepții ale vechii societăți, a teoriilor imperialiste, colonialiste, a ideologiei capitalismului, punînd în evidență superioritatea concepției noastre despre lume și viață, a relațiilor socialiste, a umanismului socialist, a libertăților și drepturilor omului în societatea socialistă.

Să subliniem permanent că umanismul nostru revoluționar, întreaga noastră societate pun pe primul plan omul, bunăstarea și fericirea lui, afirmarea personalității umane, realizarea condițiilor de manifestare și afirmare egală a fiecărui cetățean, fără deosebire de naționalitate. Trebuie să acționăm cu hotărîre ca în toate domeniile să se manifeste cu putere aceste principii, combătînd, luînd poziție hotărîtă împotriva oricăror tendințe de nesocotire sau încălcare a lor.

În întreaga activitate politico-educativă de formare a conștiinței noi, să pornim de la concepția revoluționară, materialist-dialectică despre lume și viață, de la principiile socialismului științific. Aceasta necesită o înțelegere aprofundată și lămurirea continuă a marilor transformări din societate, a direcțiilor obective ale dezvoltării, a legităților evoluției sociale, a cuceririlor științei și cunoașterii universale, care confirmă zi de zi justețea concepției materialist dialectice despre lume și viață, materialitatea lumii înconjurătoare.

Este necesar să combatem cu hotărîre și să demascăm toate mentalitățile retrograde, mistice, să desfășurăm o luptă ascuțită împotriva influențelor burgheze în conștiința și viața oamenilor, să luăm atitudine hotărîtă împotriva naționalismului, șovinismului, rasismului, antisemitismului, a oricăror încercări de învrăjbire și înjosire a omului, ca manifestări ale forțelor reacționare care, în actualele împrejurări internaționale, apelează din nou la metodele și practicile vechi pentru a slăbi coeziunea și unitatea forțelor progresiste, a maselor populare în lupta împotriva imperialismului și colonialismului, împotriva războiului, pentru o politică de pace și independență națională. Partidului nostru, societății noastre socialiste le-au fost și le sînt străine atitudinea de pasivitate față de asemenea manifestări. Partidul, societatea noastră au acționat și vor acționa cu consecvență în direcția unei înțelegeri științifice de către toți oamenii muncii a principiilor socialismului, a legităților dezvoltării economico-sociale, precum și pentru creșterea răspunderii și participării conștiente a întregului popor la conducerea tuturor sectoarelor de activitate.

Sarcini de mare răspundere revin partidului, organizațiilor de masă și obștești, uniunilor de creație, presei, radioteleviziunii, tuturor organismelor educative din societatea noastră. Sub conducerea partidului, ele trebuie să desfășoare o activitate susținută în vederea ridicării nivelului politico-ideologic al cadrelor, formării conștiinței revoluționare, socialiste a maselor, înarmării întregului nostru popor cu arma revoluționară de luptă pentru socialism, pentru comunism, pentru o societate a dreptății și egalității sociale.

Presa, radioteleviziunea, toate mijloacele de informare în masă, literatura, teatrul, cinematografia, celelalte arte, care se adresează maselor de milioane de oameni, trebuie să abordeze, în spiritul ideologiei partidului, problemele existente în societatea noastră, să ia poziție fermă față de diferitele aspecte negative, să pună pe primul plan propagarea principiilor și concepțiilor revoluționare ale partidului nostru despre lume și viață. Ele trebuie să înarmeze tineretul patriei, întregul popor, cu teoria luptei revoluționare, dezvoltîndu-le hotărîrea fermă de a învinge orice greutăți, de a asigura mersul neabătut înainte al patriei noastre pe cele mai înalte culmi de progres și civilizație.

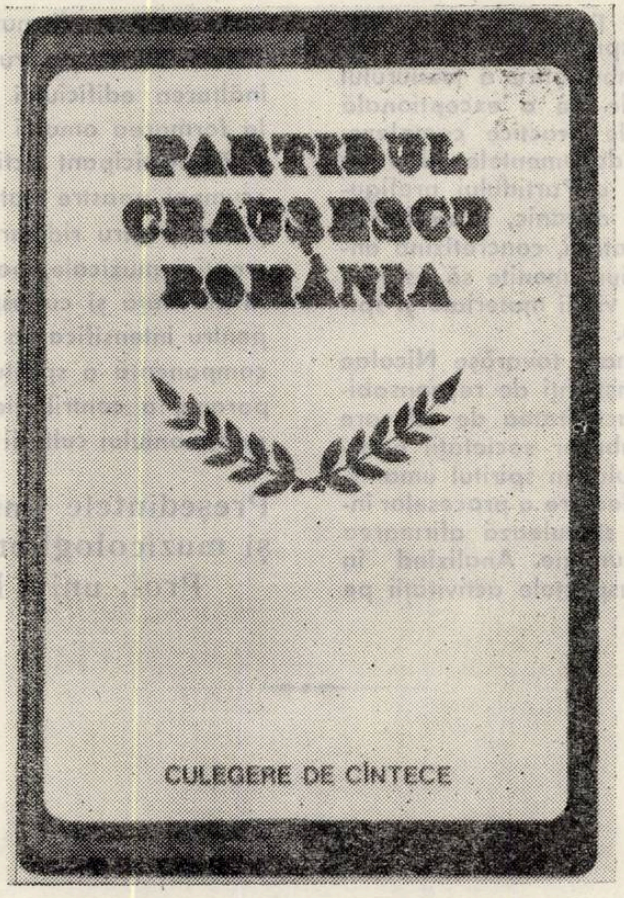
Documentele privind stadiul actual al socialismului în țara noastră, problemele teoretice și ale activității politico-educative, ca parte integrantă a programului partidului, dau o perspectivă nouă, luminoasă, întregii activități desfășurate de partid, de popor. Ele trebuie să dinamizeze activitatea din toate sectoarele, să ducă la întărirea și mai puternică a forței și unității partidului, a rolului său conducător, la întărirea unității întregului popor, în cadrul Frontului Democrației și Unității Socialiste, la

întărirea suveranității și independenței patriei noastre.

Problemele supuse spre dezbatere Conferinței Naționale asigură realizarea hotărîrilor Congresului al XII-lea și ridicarea României la un nou nivel de dezvoltare, creșterea continuă a bunăstării materiale și spirituale a poporului. Acum, hotărîtoare este activitatea organizatorică, practică pentru realizarea lor în viață. Este necesar ca organele de partid și de stat, organismele democratice, toți oamenii muncii, fără deosebire de naționalitate, întregul popor să acționeze într-o deplină unitate pentru realizarea în viață, în cele mai bune condiții, a planului de dezvoltare economico-socială, a tuturor hotărîrilor. Fiecare, la locul său de muncă, să acționeze cu fermitate în vederea îndeplinirii sarcinilor încredințate de partid și popor, răspunzînd prin muncă și fapte concrete încrederii acordate, așteptărilor partidului și poporului, asigurînd înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XII-lea, a Programului partidului.

Dispunem de tot ce este necesar, putem și avem forțele pentru a depăși greutățile ivite într-un sector sau altul. Să facem ca influențele crizei economice mondiale să se resimtă cît mai puțin în țara noastră, să asigurăm realizarea obiectivelor de trecere la un nou stadiu de dezvoltare, la o nouă calitate a muncii și vieții, să ridicăm România pe culmi tot mai înalte de progres și civilizație.

În condițiile grele, de furtună, să demonstrăm forța și trăinicia societății noastre socialiste, capacitatea partidului de a conduce poporul și patria spre noi victorii. Să demonstrăm că partidul nostru comunist, născut în furtună, călit în anii grei ai ilegalității, nu se teme de greutăți și își îndeplinește cu cinste misiunea istorică în orice împrejurări. Să arătăm că partidul nostru își va îndeplini misiunea de unire și de conducere a poporului nostru pentru înlăturarea oricăror greutăți și pentru înaintarea neabătută a României spre înaltele piscuri luminoase ale societății comuniste.



COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu,

In unison cu întregul popor, compozitorii şi muzicologii ne exprimăm deplina adeziune la documentele adoptate de Conferința Națională a Partidului Comunist Român, strălucit program de muncă şi luptă pentru continua înflorire a patriei socialiste. Sentimentele noastre de vie recunoştinţă şi profundă admiraţie se îndreaptă spre Dumneavoastră, mult iubite tovarăşe secretar general, pentru înalta contribuţie adusă la elaborarea Cartei făuririi societăţii socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul străbun şi a înaintării României spre comunism, pentru prestigioasa operă de îmbogăţire a tezaurului ideologiei marxiste. Ideile de o excepţională valoare teoretică, soluţiile practice complexe, multilaterale, cuprinse în documentele adoptate de Conferința Națională a Partidului prefigurează într-un tot unitar, organic, dezvoltarea economică şi socială a patriei, concretizînd ansamblul de măsuri şi acţiuni menite să asigure ridicarea pe noi trepte a vieţii materiale şi spirituale a poporului nostru.

Vă asigurăm, mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, că sîntem conştienţi de responsabilitatea ce ne revine în activitatea de educare patriotică a tuturor membrilor societăţii noastre, de formare a tineretului în spiritul umanismului revoluţionar, de reflectare a proceselor înnoitoare care solicită şi stimulează afirmarea plenară a personalităţii umane. Analizînd în spirit critic şi autocritic aspectele activităţii pe care o desfăşurăm în domeniul creaţiei, cercetării teoretice şi educaţiei muzicale vom milita cu întreaga noastră putere de muncă pentru traducerea în viaţă a măreţului program de înflorire a României socialiste urmînd neabătut politica internă şi externă a partidului şi statului nostru. În lumina ideilor cuprinse în documentele Conferinţei Naţionale a Partidului, în spiritul orientărilor şi indicaţiilor pe care ni le-aţi dat vom face totul pentru a realiza noi şi valoroase creaţii muzicale demne de epoca pe care o trăim, pentru a ne spori contribuţia la înălţarea edificiului culturii noastre socialiste, la formarea omului nou, cu o conştiinţă înaintată, participant activ la înflorirea continuă a scumpei noastre patrii. Ne vom spori preocupările pentru ridicarea calităţii şi a măiestriei creaţiei muzicale, pentru aprofundarea legăturii cu viaţa şi cu aspiraţiile oamenilor muncii, pentru intensificarea mesajului militant al artei, componentă a spiritualităţii româneşti contemporane, o contribuţie specifică la îmbogăţirea patrimoniului culturii noastre socialiste.

Preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România
Prof. univ. Nicolae Călinoiu

★

Marele forum al comuniștilor, Conferința Națională a Partidului, care dezbate în aceste zile mersul impetuos al națiunii noastre socialiste sub conducerea Partidului Comunist Român pe drumul edificării societății socialiste multilateral dezvoltate, constituie și pentru slujitorii artei muzicale, o înaltă tribună a responsabilității politice și ideologice, un nou impuls de analiză în spiritul maximei exigențe a înfăptuirilor de pînă acum, precum și stabilirea perspectivelor și căilor de progres ale artei muzicale românești.

Vă rog să-mi permiteți ca în numele compozitorilor, muzicologilor, interpreților și educatorilor muzicali, să exprim profunda adeziune la tezele și ideile de excepțională valoare teoretică și practică cuprinse în amplul Raport prezentat Conferinței naționale de secretarul general al Partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la programul social-economic elaborat de partid, operă de ridicare necontenită a României socialiste, pe noi trepte de progres și civilizație. Ca în toate domeniile vieții social-economice, orientările și îndemnurile generoase ale secretarului general al Partidului, ridică pe o treaptă calitativ superioară munca și activitatea muzicienilor din țara noastră pusă în slujba formării omului nou, a personalității umane multilateral dezvoltate. Sub semnul Festivalului Național „Cîntarea României", organizat din inițiativa secretarului general al Partidului, ca un stimulent al realizărilor științifice și cultural-artistice, creația, activitatea teoretică, arta interpretativă, învățămîntul și educația muzicală au cunoscut și cunosc împliniri fără precedent. Afirmîndu-se în cadrul unei diversități de stiluri, practic nelimitată, contribuind cu ingeniozitate la îmbogățirea mijloacelor de expresie proprii artei muzicale pe plan mondial, muzicienii din țara noastră, au, așa cum a indicat cu diferite prilejuri secretarul general al Partidului, în viața și creația poporului, a maselor largi de oameni ai muncii, în glorioasa istorie de luptă pentru libertate națională, independență și progres social, sursa permanentă și esențială de inspirație, pentru crearea de noi valori autentice.

Punînd în valoare resursele inepuizabile de originalitate pe care le oferă bogatul folclor muzical, minunatele noastre balade, hore și doine strămoșești, avînd ca model permanent creațiile cu caracter militant ale trecutului, inspirate din luptele glorioase ale poporului și ale voievozilor ctitori pentru apărarea ființei naționale, de la Ștefan cel Mare la Mihai Viteazul la făuritorii Unirii țărilor române, ale eroilor războiului de independență de la 1877 și ale neînfricaților comuniști care au creat cîntecele de neuitat ale Doftanei, stindard de luptă împotriva asupririi și exploatării, compozitorii zilelor noastre redau în creații corale, în melodii de cea mai largă audiență, în cantate și oratorii, în opere și în simfonii patosul constructiv al epocii socialiste, mîndria de a fi cetățean al României contemporane, dragostea și recunoștința întregului nostru popor pentru conducătorul partidului și al țării, sentimentul profund al continuității istorice și spirituale a românilor pe vatra străbună.

În anul 1982, bogat în evenimente de înaltă semnificație patriotică, cum sînt prezenta Conferință Națională a Partidului și aniversarea a 35 de ani de la Proclamarea Republicii, au apărut numeroase și valoroase creații, care exprimă în forme artistice elevate aspirațiile oamenilor muncii din țara noastră, elanul lor constructiv, dragostea față de patrie și partid, sensibilitatea aleasă și optimismul ce caracterizează poporul român constructor al socialismului. De asemenea, împreună cu întregul nostru popor, răspunzînd înaltelor îndemnuri ale secretarului general al partidului, compozitorii României socialiste au dat glas, prin lucrările lor, dorinței de pace și colaborare internațională, aspirații proprii din totdeauna creației muzicale românești. Astfel, stagiunea artistică de spectacole și concerte s-a îmbogățit cu noi lucrări de calitate, imperativ subliniat cu diferite prilejuri de secretarul general al Partidului, ca fiind semnul autentic al contemporaneității noastre.

Rezultate bune s-au obținut și în domeniul criticii muzicale și al cercetării muzicologice care a pus mai bine în lumină valorile muzicale create de poporul român de-a lungul istoriei de luptă pentru libertate, independență și progres social, expresie a existenței sale neîntrerupte pe vatra străbună.

Subliniind rezultatele pozitive pe planul creației noastre muzicale, trebuie să arătăm că au mai apărut și au fost difuzate și unele lucrări de slabă calitate artistică, cenușii, lipsite de atracție. Considerăm de asemenea că este necesar să acordăm o mai mare atenție dezvoltării în continuare a unor genuri de largă au-

dienţă la public cum sînt : rapsodia, uvertura de concert, piesele de virtuozitate şi în mod deosebit creaţiei în domeniul operei, operetei şi baletului.

Sarcini deosebit de importante pentru continua dezvoltare şi îmbogăţire a vieţii muzicale româneşti, revin şi învăţămîntului superior artistic, care este chemat să formeze cadrele artistice muzicale de compozitori ,interpreţi, educatori şi oameni de ştiinţă muzicală. Rezultatele obţinute de şcoala muzicală românească se evidenţiază prin valoarea compozitorilor şi a interpreţilor noştri, aplaudaţi atît în ţară cît şi peste hotare, România situîndu-se pe primele locuri din lume, ca număr de premii şi distincţii obţinute la diferite concursuri şi festivaluri internaţionale. Sîntem preocupaţi pentru modernizarea şi perfecţionarea continuă a procesului de învăţămînt, pentru integrarea sa cu cercetarea şi producţia specifică, pentru creşterea rolului formativ-educativ al şcolii prin cultivarea în rîndul tinerei generaţii de muzicieni a dragostei faţă de patrie, partid şi popor. Considerăm, de asemenea, că este necesar, pentru formarea şi educarea multilaterală a tinerei generaţii, să se intervină mai activ pentru introducerea unui număr sporit de ore în planurile de învăţămînt, afectate educaţiei muzicale, pentru ca încă de pe băncile şcolii „cîntecul" să se constituie ca o componentă de seamă în educarea comunistă a tineretului. Totodată, trebuie să facem mai mult pentru popularizarea peste hotare a înfăptuirilor culturii muzicale româneşti din trecut şi de azi, astfel încît acestea să poată face cunoscute într-o mai mare măsură, mesajul profund umanist al poporului nostru.

Conştienţi de marile noastre îndatoriri de artişti-cetăţeni ai patriei socialiste, însufleţiţi de idealurile socialismului şi comunismului, ne exprimăm deplina adeziune la Documentele Conferinţei, odată cu hotărîrea de a contribui cu mijloacele noastre specifice la traducerea în viaţă a Programului Partidului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism.

Prof. univ. NICOLAE CĂLINOIU
Preşedintele Uniunii compozitorilor şi muzicologilor din R. S. România
Rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Opere cu puternic spirit patriotic, revoluționar

Sfîrșitul acestui an '82, al treilea al cincinalului, în care sîntem angajați cu toate forțele, este marcat de două mari evenimente politice : Conferința Națională a partidului și cea de a 35-a aniversare a Republicii, prilejuri de retrospecțiuni, dar mai cu seamă de exigente priviri spre viitor. Definind perioada care premerge acestor scrutări, tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea : „Desfășurarea pregătirilor pentru Conferința Națională trebuie să dea un puternic impuls întregii activități în vederea înfăptuirii neabătute a sarcinilor pe acest an, a perfecționării activității în toate domeniile, a creșterii rolului organizațiilor și organelor de partid. Conferința Națională trebuie să reprezinte un moment important în viața partidului și a țării, să dea o nouă perspectivă luptei și muncii poporului nostru pentru înfăptuirea Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate". Iată, așadar, sintetizate, sarcinile mari ce-i revin Conferinței Naționale, direcțiile principale de orientare în cealaltă jumătate de cincinal, de ridicare pe o treaptă superioară a muncii în toate domeniile.

În cadrul Conferinței Naționale se va face bilanțul realizărilor din perioada care a trecut de la Congresul al XII-lea al partidului. Este o privire care ne va arăta nu numai ce am înfăptuit ci mai ales ce mai avem de făcut pentru a da conținut marilor proiecte înscrise în Programul partidului, în lumina orientărilor date de secretarul general al partidului la plenarele din 1—2 iunie și 9—10 octombrie a.c.

Ideia de bază, firul călăuzitor care străbate cuvîntările rostite cu aceste prilejuri este acela al perfecționării generale a activității economico-sociale, a muncii pe orice tărîm. Problema-cheie a perioadei care urmează o constituie deci ridicarea muncii la o nouă calitate, superioară, la obținerea unui nivel sporit de eficiență atît economică cît și socială. Aceasta, pe fundamentul unirii eforturilor întregii națiuni, a valorificării tuturor resurselor materiale și umane, de angajare cu abnegație pentru a determina creșterea în continuare a avuției naționale, a bunăstării întregului popor și a asigura o bază mereu mai trainică pentru libertatea, independența și suveranitatea patriei.

Prin prevederile sale, planul de dezvoltare economico-socială pe anul viitor asigură progresul neîntrerupt al economiei naționale, avînd ca bază de susținere realizările din industrie, crearea unor ramuri industriale de bază moderne. Cum, semnificativ spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu : „practic, astăzi, industria noastră grea poate să rezolve orice problemă privind dotarea economiei naționale la nivelul tehnicii mondiale. Am făcut — este adevărat — eforturi mari în realizarea acestei industrii moderne. Acum putem spune că dacă nu am fi realizat o asemenea industrie nu ne-am fi putut propune înfăptuirea programelor de care s-a vorbit astăzi aici — în domeniul energeticii, în domeniul materiilor prime, în dezvoltarea generală a țării". Ceea ce se impune cu precădere la această oră este ca baza materială creată să dea rezultate și mai mari în sfera producției de bunuri, determinînd creșterea corespunzătoare a nivelului de progres și civilizație.

La loc de frunte în realizarea planului pe 1983 stau problemele energetice, dezvoltarea puternică a surselor energetice proprii, în așa măsură încît din resurse interne să se acopere 90 la sută din necesarul de combustibil și energie iar pînă în 1985, cu cinci ani mai devreme decît prevederile Congresului al XII-lea al partidului, să se ajungă la independența energetică a țării.

Anul 1983 trebuie să fie marcat, de asemenea, de o nouă și mai amplă dezvoltare a bazei de materii prime și materiale, de progrese și mai pronunțate în domeniul reducerii consumurilor, de creșterea gradului de valorificare a materiilor prime, al recuperării și refolosirii materialelor a pieselor și subansamblelor reducîndu-se astfel importurile. O atenție deosebită trebuie dată așezării întregii activități economice și sociale pe principiile noului mecanism economico-financiar, al autoconducerii și autogestiunii. Trebuie, întocmai cum arăta secretarul general al partidului, să se pună un accent mai mare pe calificarea oamenilor, pe îmbunătățirea calității produselor, pe mărirea beneficiilor și rentabilității, fiind curmată concepția învechită cum că în socialism nu este nevoie să se țină seama de rentabilitate și beneficiu.

Pași mai mari trebuie făcuți în 1983 și în agricultură, ramură de bază a economiei, cu largi posibilități de dezvoltare. Activitatea din acest an a dovedit, de altfel, că acest obiectiv este întrutotul realizabil.

Realizarea integrală a programului de dezvoltare economico-socială a țării trebuie să impulsioneze activitatea de comerț exterior, lărgirea relațiilor economice și tehnico-științifice cu toate statele, fără deosebire de orînduire socială.

Situînd în primul plan problematica economică, Conferința va dezbate și analiza această activitate în strînsă și organică legătură cu aspectele politice, ideologice, educative ale momentului de față, cu orientările programatice date de tovarășul Nicolae Ceușescu la plenara din 1—2 iunie privind perfecționarea

procesului de formare a omului nou, a conștiinței socialiste. Aceste probleme sînt indisolubil legate de progresul economic și tehnic, de sporirea spiritului creator, de instituirea climatului de perfectă ordine și disciplină, de întronarea spiritului gospodăresc la nivelul corespunzător. Sarcinile sporite ale etapei pe care o parcurgem pun la modul cel mai exigent problema perfecționării modului de a gîndi a omului zilelor noastre. Pentru că, umanismul socialist, revoluționar concepe dezvoltarea și afirmarea plenară a personalității omenești în ansamblul social, în spiritul progresului social, al răspunsului dat demersului pentru socialism și bunăstare. Dar, asemenea probleme trebuie tratate și pentru faptul că pe alocuri și-au făcut apariția unele neîmpliniri care vor provoca greutăți, pe lîngă cele întîmpinate din cauza situației economice mondiale. Ele au ca origine, în principal, nivelul nesatisfăcător de competență al unora, lipsuri în organizarea muncii, abateri de la disciplina muncii și altele.

Ca oameni de artă, trebuie să ne simțim în permanență angajați în viața țării, să fim mereu ancorați în realitatea trepidantă a acestui ev aprins. În activitatea noastră avem ca fundament și sursă de orientare strălucitele idei exprimate de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu în magistrala expunere prezentată la Plenara din iunie a.c.

Adoptată ca document al Conferinței Naționale a partidului această expunere aduce o îmbunătățire esențială în activitatea ideologică, politică și cultural-educativă, în dezvoltarea creației artistice, în educarea socialistă a maselor. În ceea ce ne privește, vom da hotărîrilor Conferinței Naționale a partidului întreaga noastră adeziune, deoarece ele reflectă cele mai nobile aspirații ale poporului, împlinesc permanenta lui dorință de bine, de frumos, de înflorire a gustului artistic, floare minunată a creativității românești. Îndemnul ce ni l-a adresat secretarul general al partidului va fi urmat de roade bogate care să aducă noi sporuri spiritualității noastre.

Toate aceste viitoare creații le dedicăm vieții noastre noi, partidului, poporului, scumpei noastre Republici socialiste care-și celebrează cea de a 35-a aniversare. Sărbătoarea aceasta ne umple sufletele de bucurie, de mîndrie patriotică. Romînia socialistă este astăzi o țară a oamenilor liberi, stăpîni pe destinele lor, o țară a păcii și înțelegerii între popoare, o țară care are în fruntea sa un om ce și-a dedicat întreaga viață și luptă, încă din anii tinereții, înfloririi și prosperității ei, al cărui fiu iubit este — tovarășul Nicolae Ceaușescu. Ocupînd un loc demn în concertul națiunilor lumii, țara noastră se bucură de stima și aprecierea popoarelor lumii, iar recunoașterea rolului ei activ în rezolvarea complicatelor probleme ale contemporaneității este evident, exprimat pe toate meridianele globului pămîntesc.

De ziua Republicii, din lira inspirată a oamenilor muzicii vom înălța un imn de dragoste și de bucurie, un imn de cinstire și de luptă, o cîntare din adîncul inimilor noastre pentru scumpa noastră Românie !

Din activitatea Uniunii compozitorilor

Agenda

În luna octombrie au avut loc următoarele acțiuni ale Uniunii compozitorilor : între 1—12 în cadrul „Toamnei muzicale clujene" s-a organizat un simpozion de muzicologie la care au participat compozitori și muzicologi din Capitală și din centrele culturale ale țării. ● La 2—3 octombrie la Petrila în județul Hunedoara a avut loc Festivalul coral interjudețean al minerilor „Freamătul adîncului" prilejuit de aniversarea a 50 de ani de activitate a corului bărbătesc cu același nume din localitate. Au participat compozitorii George Dermeteanu, Mircea Neagu, Miclea Iovan și Constantin Romașcanu. ● Între 4—11 octombrie la Oradea, a avut loc cea de a II-a ediție a „Săptămînii orădene a muzicii". La simpozionul cu tema „Aspecte actuale ale activității de culegere și valorificare a cîntecului popular" ținut la 10 octombrie, și-a dat concursul cvartetul de coarde din Iași „Voces". Au participat compozitorii Vinicius Grefiens și Dan Buciu și muzicologul Traian Mîrza. ● Între 27—30 octombrie la Bacău s-a desfășurat a 11-a ediție „Toamna culturală băcăuană". Au participat : Aurel Giroveanu și Emilia Comișel. ● La 28 octombrie la Călărași, în cadrul cercurilor de prieteni ai muzicii, Centrul de îndrumare al mișcării artistice de mase a organizat o conferință cu tema : „Creația corală contemporană românească". Conferențiar dr. Grigore Constantinescu. ● La 30—31 octombrie la Reșița a avut loc festivalul coral „Iosif Velceanu". Au participat compozitorii Gheorghe Bazavan, Mircea Neagu și Marin Constantin.

Angela VODĂ

Cenaclul tinerilor muzicologi

Primul cenaclu al tinerilor muzicologi din stagiunea 1982—1983, care a avut loc pe 25 octombrie, a adus în dezbatere probleme ale prezenței românești în festivalurile, simpozioanele și cursurile de vară organizate la Viena, Bydgoszcz și Darmstadt, precum și stadiul actual al creației muzicale și cercetării muzicologice în lume. Au luat cuvîntul Alina Popovici, Hrisanta Petrescu și Costin Cazaban. Conducătorul cenaclului, muzicologul Viorel Cosma a subliniat necesitatea prezenței tinerilor muzicologi la simpozioanele internaționale dedicate acestora, cum este cel organizat la Bratislava, la care anul acesta nu a participat nici un reprezentant al României. Totodată s-a propus o mai strînsă colaborare a tinerilor muzicologi cu revista *Muzica*, la rubricile de analiză și critică muzicală.

Lucrări noi la birourile secțiilor

Secția de operă și balet :

Ștefan Niculescu — *Făt-Frumos din lacrimă*, balet-pantomimă pe un libret de Margareta Niculescu, după basmul lui Mihai Eminescu ;

Liana Alexandra — *Mica sirenă*, balet într-un act pe un libret de Anda Boldur, după basmul lui H.Cr. Andersen ;

Adalbert Winkler — *Fluviul revărsat*, operă în trei acte pe un libret de Constantin Cîrjan ;

Paul Rogojină — *Tîndală*, șapte scene burlești de teatru instrumental pentru un interpret solist (contrabas, percuție și instrumente populare).

Secția de muzică simfonică și de cameră :

Pascal Bentoiu — *Cvartet de coarde nr. VI, op. 27 nr. 2 ;* Maia Ciobanu — *Trei sculpturi pentru cvartet de coarde ;* Vasile Herman — *Sonată de cameră*, pentru flaut, oboi, violoncel și clavecin ; Mircea Hoinic — *Frescă simfonică ;* Paul Rogojină — *Două lieduri* pe versuri de Lucian Blaga ; Anatol Vieru — *Cvartet de coarde nr. 5 ;* Ulpiu Vlad — *Vise II*, concert pentru trio de coarde și orchestră de coarde.

Secția de muzică corală :

Liviu Comes — *Către pace*, cor mixt pe versuri de Ion Stoica ; Felicia Donceanu — *Cîntăm pentru viață*, cor mixt pe versurile compozitoarei ; Vasile Donose — *Pădurea tînără*, cor mixt pe versuri de Adrian Păunescu ; George Grigoriu — *Imn pentru trei culori*, cor mixt pe versuri de Victor Tulbure ; Valentin Gruescu — *Primăvara omenirii*, cor pentru voci egale pe versuri de Mihail Cosma și *Lupta întreruptă* cor mixt pe versurile compozitorului ; Radu Paladi — *Drumul ce ni l-am ales*, cor mixt pe versuri de Constantin Cîrjan ; Irina Odăgescu — *Stă în puterea noastră, oameni* (De pace-i însetat românul), cor mixt pe versuri de Ioan Melinte ; Laurențiu Profeta — *Cîntec la stema țării*, cor mixt pe versuri de Eugen Frunză.

Noi lucrări în biblioteca de împrumut a uniunii compozitorilor

Mihai Moldovan — *Trei studii pentru suflători de alamă și corzi ;*

(4,4,4,0 ; timp., *perc. I* : T-Tam, t-tom, ptti., perc. II : tamb. mil., cinelli, sil. ; arpa, pf. ; corzi)

Aurel Stroe — *Orestia I (Agamemnon)*, operă în trei acte

soliști

cor bărbătesc ;

2 corni, cembalo (ossia Glock 1), orga (ossia Glock II) viola ; Perc. I ; Perc. II

M. M.

Noutăți Electrecord

Semnalăm în domeniul simfonic cîteva discuri „de autor", dedicate unora dintre maeștrii noștri, pentru început compozitorii Sabin Drăgoi și Mihail Andricu.

Înregistrarea St-ECE 01921 conține din creația pentru pian solo a lui Sabin Drăgoi *Suita de dansuri populare* și primele două serii de *Miniaturi pentru pian. Suita de dansuri populare* (durata 10 05") cuprinzînd piesele *Hodoroaga, Zdrăngănita, Cimpoiașul, Pe picior, Brîul, Bătuta, Sălcioara* și *Brîul*, a fost compusă în 1923, prima sa audiție a beneficiat de interpretarea compozitorului Filip Lazăr, iar despre prezența sa în repertoriul genului Emanoil Ciomac nota în ziarul „Cuvîntul" la 4 mai 1925 : „Primim din partea domnului Sabin Drăgoi, compozitor și profesor la Conservatorul din Timișoara, o serie de compoziții... Cunoaștem de mult cele mai multe din aceste pagini, în care un talent atît de național se exprimă sincer și nou în forme scurte și cuprinzătoare... Singurul interes muzical ni-l pot trezi numai aceste flori sfioase ale sufletului românesc". *Suita de dansuri populare pentru pian* — în denumirea sa originală — a cărei tematică se sprijină pe o selecție de melodii folclorice ardelenești, a fost distinsă chiar în anul compunerii sale cu mențiunea I de compoziție „George Enescu". Cele două serii de *Miniaturi pentru pian* oglindesc momente diferite ale drumului creator al compozitorului Sabin Drăgoi prin distanța în timp care le separă : seria I, opt miniaturi, este contemporană cu *Suita de dansuri populare* (1923) iar piesele, caracterizate prin varietate agogică, mare prospețime a expresiei, vitalitate, sînt definite numai prin indicațiile : *Moderato, Allegretto, Andantino, Allegro, Andantino, Andantino, Andante* și *Allegro.* Seria II, zece miniaturi, datează din 1960 și formează un ciclu de piese unitar, închegat, caracterizat de o finețe a definirii termenilor sonori — descriptivi subliniată și de mențiunile de natură „programatică" ce însoțesc lucrările : *Moderato (Dansează păpușa), Molto rubato (În tabăra haiducilor), Allegretto (La joc, copii), Allegro (Voinicește), Andante sostenuto (Moțul optimist), Marcia infantile (Marș pionieresc), Allegretto (La clasă), Animato (Joacă bunicul), Allegretto (Pe coastă cu caprele), Andantino comodo (Răsună valea de voie bună).* Interpretarea acestei reprezentative selecții din creația pentru pian a compozitorului Sabin Drăgoi aparține Georgetei Ștefănescu-Barnea care demonstrează acurateță, sensibilitate în redarea planurilor sonore, structurii, fie și simple, a *Dansurilor* și *Miniaturilor.* Poate pe alocuri cîteva sublinieri dinamice și de tempo ar fi adus încă o notă de varietate, de spontan.

Și se mai poate — așa cum menționam și cu un alt prilej recent — că se vor găsi plasticieni mai inspirați decît autorii prezentei mape — o stilizare de „curioasă" „inspirație" și „expresie" — sau a mapei discului ce va fi prezentat în continuare consacrat maestrului Mihail Andricu — reprezentare a unei abstracțiuni (sic !) — care slujesc mai mult decît discutabil interesele artistice și comerciale ale promovării discografice. Muzicii „grele" mai ales îi trebuie „ușurată" calea adresării către publicul meloman, iar elementul plastic are dificila sarcină de a contribui cu mijloace specifice pe acest plan. Fie chiar acel disc cumpărat pentru mapă ! Mapa și conținutul ei, plastic și literar, se află față de înregistrarea incisă pe disc în același raport în care se află muzica de film față de pelicula propriu zisă, cu care formează o entitate, o unitate deci, cel puțin în principiu...

Consecutiv ca număr de catalog miniaturilor pianistice de Sabin Drăgoi — ST-ECE 01922 — este un alt disc „de autor" care îl are ca protagonist pe compozitorul Mihail Andricu reprezentant de seamă al școlii românești de creație muzicală de la mijlocul secolului XX. Cele două lucrări prezentate, *Simfonia a IV-a,* opus 76 și *Simfonietta nr. 12,* opus 119, au fost înregistrate în studiourile Radioteleviziunii Române în execuția orchestrei de studio a Radioteleviziunii Române și a orchestrei lirice a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București dirijate de Ludovic Bács și, respectiv, a orchestrei Filarmonicii din Sibiu dirijate de Petre Sbârcea. Reprezentative pentru definirea unor momente, diverse ale evoluției personalității componistice a muzicianului, cele două opusuri se situează la o distanță în timp de aproape două decenii. Dacă la discul anterior consemnam o interesantă, revelatoare surprindere a ipostazelor creației de pian de Sabin Drăgoi, aceasta se reeditează aici pentru creația simfonică de Andricu. *Simfonia IV-a,* compusă în 1954, *Lento Allegro* (13'12"), *Tranquillo, Allegro* (9'05"), *Vivo,* (4'50") și *Allegro con brio* (7'30'), reprezintă pe planul fuziunii între agregatul simfonic de articulare, dezvoltare clasică și citatul sau, recrearea componistică a literei și spiritului folcloric ca dată fundamentală a aportului școlii noastre naționale, în viziunea acestor probleme în perioada inter-și post belică imediată, aspectele de principiu și concretizare de mesaj și limbaj ale integrării tonal-modal, ale alternanțelor armonic-polifonic, liric-dramatic, complexe finalități a căror tratare a reclamat apelul la dispozitivul instrumental al orchestrei mari de predilectă abordare de altfel în opera maestrului. Adevărat veteran al simfonismului românesc, Mihail Andricu a jalonat în cele aproape treizeci de lucrări cu care a îmbogățit literatura noastră de gen (11 simfonii, 13 simfoniette, 3 simfonii de cameră) momente ale drumului ascendent către esențializări, pilduit pe discul de față de *Simfonietta nr. 12, — Andante expressivo. Poco — Vivo — Vivo — Lento — Allegretto.* O mențiune pentru ținuta prezentării semnate de compozitorul Theodor Drăgulescu, care îmbină atît de adecvat nivelul tratării profesionale cu dezideratul accesibilității.

Dintre opusurile compozitorului Nicolae Brînduș, creator aflat la momentul maturității forțelor sale — deopotrivă ca vîrstă și valoare artistică — discul ST-ECE 01924 conține cantata *Domnișoara Hus* pe versuri de Ion Barbu și ciclul de 7 *psalmi* pe versuri de Tudor Arghezi. Două lucrări complementare — am putea afirma după audiția înregistrării : *Cantata* constituie un demers de ordin sintetic, esențializat,

pe cînd *Psalmii* se înscriu pe o direcție a hiperbolizării expresiei literare, a ideației conținute în aceasta. Cantatei *Domnișoara Hus*, compusă în 1968, pentru trei voci bărbătești și trei grupe orchestrale, îi este într-adevăr potrivită pentru definirea obiectului, atît pe plan structural cît și expresiv, aserțiunea semnată de George Călinescu „Obiectul poeziei este deci nu fața concretă a lumii balcanice ci schema ei ideală, o simplă ipoteză morală, de unde lipsa de istoricitate și concretețe biografică". În ordinea celor șase secțiuni — *Ceas de seară, Prezentare, Vaduri și alaiuri, Din ceas dedus, Aur netemporal* și *Chemarea mosorului* — cea de-a patra, Motto — *Din ceas dedus*, îndeplinește rolul „axei de simetrie", „pilonului" lucrării, în sensul propriu și figurat al noțiunii. Versiunea interpretativă este datorată orchestrei Filarmonice din Iași condusă de Ion Baciu, Soliști : Lucian Marinescu, Ion Budoiu și Pompei Hărășteanu. Se cere menționată în mod special în legătură cu excelenta redare a reliefului spațial, a lărgirii bazei sonore, sensibile la audiția stereofonică și care au importanța unor date constituante ale mesajului formal al cantatei, aportul maestrului de sunet Vladimir Plopeanu, care a realizat aceste dialoguri fonice fără a rupe echilibrul unității lor de ansamblu.

În ciclul de 7 *psalmi* pe versuri de Tudor Arghezi (1965) pentru bariton, pian și percuție înfățișarea sonoră, muzicală conferă o nouă dimensiune expresivă versurilor a căror simplitate pare că le mărește puterea de fascinație artistică, literară care aparține autorului lor. Muzica susține, comentează, subliniază, aprofundează pe căi specifice versul arghezian ale cărui oscilații de la umilință pînă la afirmarea deplin descătușată corespunzînd transformării vocale de la declamație spre melodie și vocaliză și modificării treptate a partiturii pianistice pînă la înlocuirea sa în final cu jocul accentelor percuției. În interpretarea ciclului de 7 *psalmi* basul Pompei Hărășteanu este acompaniat la pian de Lavinia Tomulescu-Coman, iar intervenția de percuție aparține lui Candid Popescu, realizînd o versiune demnă de valoarea partiturii. Compozitorul Costin Cazaban semnează o prezentare ce tinde să surprindă, să definească eficient determinările fundamentale ale componisticii lui Nicolae Brînduș.

Gabriel TOMESCU

Contacte internaționale

De curînd, un grup de tineri compozitori români formată din Dan Bălan, Valentin Gruescu, Adrian Pop, Mircea Romcescu și subsemnatul, a efectuat în cadrul schimburilor culturale dintre Uniunea compozitorilor din R.S. România și Uniunea compozitorilor din Uniunea Sovietică, o vizită de documentare asupra unor aspecte ale vieții cultural — muzicale din această țară. Pentru realizarea acestui obiectiv am luat contact cu diverse personalități ale vieții muzicale din U.R.S.S., am avut repetate întruniri de lucru cu reprezentanți ai tinerei generații de compozitori sovietici, am audiat concerte, am vizitat galerii de artă și muzee, am legat prietenii durabile.

Vizita noastră a coincis cu perioada de pregătire a două evenimente epocale în istoria popoarelor sovietice și anume : 65 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și 60 de ani de la întemeierea Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste.

Chiar de la sosirea în țara prietenă am simțit ospitalitatea acestui popor prin întîmpinarea caldă făcut de tov. Vladimir Logaciov, șeful serviciului de relații externe al Uniunii Compozitorilor din Uniunea Sovietică și de translatorul, extrem de amabil, ce ne-a însoțit pe tot parcursul vizitei noastre. În continuare, am făcut turul orașului Moscova, dîndu-ni-se posibilitatea să admirăm și să ne bucurăm de frumusețea arhitectonică a orașului. Moscova este menționată într-un izvor narativ încă din anul 1147. Aici se găsesc : Academia de Științe a Uniunii Sovietice, Universitatea „Lomonosov", 80 de institute de învățămînt superior, 25 de teatre (printre care vestitul „Balșoi Teatr"), cunoscutele galerii de artă „Tretiakov", pe care am avut posibilitatea să le vizităm. Tot aici se găsește și am fost invitați să-l vizităm, ansamblul arhitectural „Kremlin", construit într-o lungă perioadă de timp, începînd cu secolul al XII-lea, ansamblu compus din palate, biserici, Necropola țarilor, clădirea Senatului, Palatul Congreselor și altele.

După o frumoasă zi petrecută la Moscova, am plecat spre Kiev, orașul în care urmau să se desfășoare întîlnirile noastre de lucru cu reprezentanții tinerei generații de compozitori sovietici. La sosire am fost întîmpinați de compozitorul Lev Nicolaevici Colodub, responsabilul cu probleme de tineret al Uniunii Compozitorilor din R.S.S. Ucraina, precum și de o parte din tinerii compozitori sovietici cu care în zilele următoare ne-am reîntîlnit în cadrul întrunirilor noastre de lucru. Kiev, capitala R.S.S. Ucraina a fost întemeiat în secolele VI—VII. Orașul este un centru istoric cu numeroase monumente printre care biserica Deseatina și mînăstirea Pecerska, ambele din secolul XI și numeroase clădiri din secolele XV—XVIII.

Ca centru cultural, are numeroase institute de învățămînt superior, o universitate din anul 1834, muzee, teatre. Parte din ele am avut posibilitatea să le vizităm.

Întîlnirea cu tinerii compozitori sovietici a avut loc în prezența Președintelui Uniunii compozitorilor din R.S.S. Ucraina, tovarășul Alexandr Știogarenko. În prima ședință de lucru, s-au purtat discuții extrem de interesante cu privire la creația muzicală din ambele țări, la locul și rolul tinerei generații de compozitori în viața muzicală. În cuvîntul lor colegii sovietici au prezentat conținutul de specialitate în contextul mai larg al condițiilor în care s-a dezvoltat și se dezvoltă creația artistică în general și creația muzicală în special în U.R.S.S. Astfel, s-a subliniat că în creația lor muzicală, compozitorii sovietici, dintre care la loc de frunte se situează Șostakovici. Prokofiev, Miaskovski, Sviridov, Haciaturian, Hrennicov, au dat lucrări de cel mai înalt nivel artistic, ce duc mai departe tradițiile muzicii clasice ruse, creația lor fiind clădită pe edificiul solid al bogatei

moșteniri artistice dinainte de Revoluție, citîndu-se în acest sens numele compozitorilor Glinka, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov, Ceaicovski și alții, ca autentici precursori ai creației muzicale contemporane. De asemenea a fost evidențiată preocuparea ca, odată cu afirmarea fiecărei personalități artistice conform însușirilor sale specifice, să se asigure și accesibilitatea pentru pături largi de auditori. Am reținut de asemenea faptul că în creația muzicală sînt chemate și stimulate să-și aducă contribuția toate popoarele ce formează Uniunea Sovietică, respectiv cele peste 40 de naționalități, precum și grupurile etnice mai restrînse

În cadrul discuțiilor, membrii grupului de compozitori români au arătat, la rîndul lor, că efortului colectiv al tinerilor creatori români îi sînt asigurate forme organizatorice de afirmare în cadrul Uniunii compozitorilor. Cei mai tineri sînt stimulați în creația lor în cadrul „Cenaclului tinerilor compozitori", organism destinat promovărilor care și-a dovedit valoarea, inițiat și susținut cu perseverență de către Uniunea Compozitorilor. Selectate fiind exclusiv pe criteriul calității, lucrările tinerilor compozitori sînt prezente în viața de concert a țării, alături de cele ale compozitorilor mai vîrstnici. Concomitent cu programarea și deci crearea condițiilor pentru ca lucrările tinerilor să poată fi audiate, în promovarea creației acestora sînt folosite mijloace de stimulare onorifice și materiale, între care un loc important îl ocupă premiile anuale ale Uniunii compozitorilor, ale Academiei R.S.R., ale Festivalului național „Cîntarea României", achizițiile, tipărirea lucrărilor, imprimarea pe discuri etc. Invitații români au arătat de asemenea, că tinerii creatori continuă drumul trasat în creația muzicală românească de marele George Enescu, muzician de geniu, a cărui vastă operă simbolizează căutarea și găsirea unui drum propriu, expresie a unei sensibilități specifice inimitabile.

Contactul cu tinerii creatori sovietici a avut însă, ca principal scop, audierea și analiza unui număr important de lucrări camerale, simfonice, vocal-simfonice, de o certă valoare artistică lucrări aparținînd unor tineri compozitori din diferite republici ale Uniunii Sovietice, astfel încît ne-am putut forma o impresie clară asupra creației colegilor noștri din țara vecină și prietenă. În acest sens voi cita numele compozitorilor sovietici și lucrările audiate, fără a face referiri valorice asupra fiecărei creații, în parte : Citașvili Revaz din R.S.S. Gruzină — *Variațiuni pentru violoncel solo ;* Igor Crasinikov, din Moscova — Ciclul simfonic *Vocile Stelelor ;* Ludmila Șleg, din R.S.S. Bielorusă — *Cantata pentru soliști, cor și orchestră ;* Ianis Porietis, din R.S.S. Letonă — *Cîntec popular* pentru oboi solo și *Viața* ciclu de lieduri pentru mezzosoprană ; Tudor Chiriac, din, R.S.S. Moldovenească — cantata *Balada Soarelui ;* Irmolaev Mihail, din Moscova — *Concert pentru violă și orchestră ;* Victor Coroliov din Leningrad — Lucrarea simfonică *Orașul de dimineața pînă seara ;* Evgheni Milka, din R.S.S. Ucraina — *Concert pentru contrabas și orchestră ;* Rustam Zade, din R.S.S. Azerbaidjeană. — *Simfonia pentru trei soliști ;* Iacob Kubanov din R.S.S. Ucraina — *Ciacona pentru orgă și corzi* și *Concert pentru pian, chitară electrică și percuție".*

La rîndul nostru am prezentat lucrările : *Doinind* pentru clarinet, percuție și grup vocal, *Ipostaze contrapunctice pe teme maramureșene* pentru 2 viori și percuție, Cantata *Stare de veghe* pentru orchestră, două coruri și bandă magnetică, de Dan Bălan ; *Sonata pentru pian* de Valentin Gruescu ; *Ethos I* și *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Adrian Pop ; *Cumpăna luminii* — piesă camerală din ciclul cameral — vocal — simfonic *Mozaic* de Ulpiu Vlad.

Încercînd să creionez cîteva trăsături generale privind activitatea creatoare a tinerilor compozitori sovietici voi releva în primul rînd bogăția și diversitatea stilistică. Plecînd de la aceasta observăm existența unor compozitori ce scriu o muzică în elaborarea căreia un prim loc revine efortului rațional, precum și a unor tineri creatori ce urmăresc amplificarea înțelegerii creației lor, îndeosebi prin limbajul sonor pe care îl folosesc. Există, de asemenea, tineri ce sînt preocupați de explorarea posibilităților timbrale ale instrumentelor tradiționale, alături de acei ce investighează noi surse sonore, inclusiv instrumentarul electronic. În peisajul muzicii sovietice contemporane tinerii compun în forme și genuri tradiționale / sonate, lieduri, simfonii, concerte, etc. / și în forme mai puțin tradiționale, forme libere sau cicluri de piese instrumentale, camerale și simfonice. De asemenea nu puțini sînt tinerii ce compun ample lucrări camerale, simfonice sau vocal — simfonice, dedicate unor momente importante din istoria poporului sovietic, sau care reflectă marile evenimente istorice și politice contemporane, dorința poporului sovietic și, implicit, a tineretului pentru pace. Peisajul muzical la care ne-am referit ar fi incomplet fără evidențierea existenței și a unor tineri creatori ce compun muzică corală, muzică ușoară, muzică pentru fanfară.

În toate aceste orientări identificăm ca linii de forță legătura directă sau indirectă a creației tinerilor compozitori cu folclorul sovietic, înțeles ca sursă de inspirație investigată cu metode moderne, în cadrul cărora se împletesc și întregesc ineditul cu originalul. Activitatea creatoare a tinerilor compozitori sovietici reprezintă o expresie proaspătă și vie ce se integrează pe deplin în școala componistică sovietică și ale cărei tradiții semnificative le continuă. Tinerii creatori dovedesc că posedă acele calități specifice tinereții, cum sînt : deschiderea către tot ce este nou, valoros și autentic, dorința de autodepășire, putere de muncă, spirit patriotic, orizont larg umanist, toate acestea manifestîndu-se în contextul îmbinării atitudinii inovatoare cu dorința continuării tradiției.

În încheiere doresc să subliniez că vizita făcută în Uniunea Sovietică a constituit un prilej de documentare și îmbogățire a cunoștințelor noastre, iar lucrările prezentate s-au bucurat de un succes cu totul remarcabil. Pe lîngă latura instructiv profesională a vizitei evidențiem cu bucurie că personalitățile muzicale ale țării noastre sînt bine cunoscute, iar politica externă de pace, înțelegere și apropiere între popoare se bucură de deosebită stimă și considerație.

Ulpiu VLAD

Premiul Koussevitzky 1982
Cornel Țăranu

La ora cînd scriu aceste rînduri, a trecut ceva timp din clipa cînd, la 25 august, din numărătoarea voturilor membrilor juriului Premiului Internațional al Criticilor de Disc (— șase din opt posibile —) rezulta acordarea prestigiosului și mult rîvnitului Premiu Koussevitzky pe anul 1982 lui Cornel Țăranu, pe discul de autor, editat de casa „Electro-pe discul de autor, editată de casa „Electrocord", de către ansamblul „Ars Nova" din Cluj-Napoca, dirijat de compozitor. Acum, mă aflu mai mult sub impresia frumoasei întîlniri de la magazinul „Muzica" din capitală, cînd, la 30 octombrie,, l-am sărbătorit pe Cornel Țăranu ca și pe admirabilul colectiv al „Electrocordului", căruia i s-a decernat de asemenea o diplomă specială din partea juriului. Departe de orice patetism sau festivism de prisos, se cuvine totuși să fim conștienți de acest mare succes, de prestigiu mondial, al muzicii românești și al discului românesc, continuînd, poate la un nivel de notorietate superior, seria succeselor noii noastre creații muzicale în competiții internaționale.

Premiul Koussevitzky, fondat în memoria ilustrului dirijor care a fost și unul din promotorii cei mai devotați și competenți ai muzicii veacului nostru, este cea mai importantă distincție, pe plan mondial, acordată noilor lucrări datorate compozitorilor actuali ; acestea trebuie să comporte participarea a minimum șaisprezece instrumente în execuția lor, înregistrată pentru prima oară pe disc. Se iau deci în considerare numai *primele gravuri* ale unei anumite lucrări, cu alte cuvinte premiul este menit să atragă atenția lumii artistice asupra unei noi creații muzicale valoroase, care se bucură, de atunci înainte și de suportul discului pentru a deveni universal cunoscută.

Anul acesta juriul discului s-a întrunit în cadrul Festivalului de la Santander și și-a desfășurat lucrările sub auspiciile Ministerului Culturii din Spania, a Confederației spaniole a Caselor de economii (3 *Confederaciôn Española de Cajas de Ahorros*, care are un mare rol în promovarea unor importante acțiuni culturale), precum și a revistei „High Fidelity", periodicul de cel mai larg tiraj dedicat problemelor înregistrărilor muzicale. Este important să cunoaștem și alcătuirea juriului, care a reunit elita criticilor de disc de la publicații de mare răspîndire din opt țări ; majoritatea criticilor susțin și rubrici permanente ale discului la radiodifuziunile din țările respective. În ordine alfabetică, juriul a fost alcătuit din Alain Fantapié (Franța), care scrie la revista „Diapason" și se ocupă de schimburile muzicale francofone, Edward Greenfield (Anglia), care are rubrică permanentă a discului la B.B.C. și scrie la „The Guardian" și „Gramophone", Harry Halbreich (Belgia), notoriu organizator de festivaluri de muzică contemporană și lector asupra problemelor ei, Ingo Harden (R.F. Germania), principalul critic de la „HiFi Stereophonie" și președinte al competiției naționale de disc din țara sa *(Deutscher Schallplatten Preis)*, Alfred Hoffman (R.S. România), Pierre Michot (Elveția), de la „Journal de Gèneve", James Oestreich (S.U.A.), șeful departamentului de muzică clasică de la „High Fidelity" și autor de emisiuni de cronică a discului la diferite stații de radio americane, în fine José-Luis Pérez de Arteaga (Spania), care a fost o perioadă îndelungată sufletul periodicului madrilen de muzică „Ritmo" și care scrie în prezent la cel mai important ziar al țării sale, „El Pais".

Menționînd că în palmaresul premiului „Koussevitzky" și-au înscris numele compozitori de talia unor Olivier Messiaen, Henry Dutilleux, Luciano Berio, Brian Ferneyhough, Harison Birtwistle, Aribert Reimann etc. — trebuie să detaliem, pentru aprecierea dimensiunilor reușite de anul acesta a noii muzici românești, personificată prin Cornel Țăranu, componența concurenților care figurau pe lista finală de selecție pusă înaintea juriului. Este bine de știut că lista se alcătuiește prin consultarea unui mare număr de critici din întreaga lume și prin aportul special al membrilor juriului, care au dreptul să includă în lista finală cîte o lucrare și un compozitor, la alegerea lor, considerîndu-se că ei pot avea o arie mai largă de informare decît diferiții critici consultați, prin cunoașterea mai aprofundată a noii creații din țările și ariile geografice de unde provin. În discuția finală a juriului, care s-a purtat după audierea integrală a lucrărilor concurente, au intrat compozitorii Benguerel (Spania), cu un album de lucrări simfonice dirijate de Eliahu Imbal și editate de casa EMI, o lucrare inspirată de *Alice din țara minunilor* și intitulată *Final Alice*, a compozitorului american Del Tredici, în interpretarea Orchestrei Simfonice din Chicago dirijată de Georg Solti — solistă faimoasa soprană Barbara Hendricko — (disc LONDON), compozitorul englez Oliver Knussen, cu *Simfonia a treia*, interpretată de orchestra Philharmonia dirijată de Mihael Tilson Thomas, pe discuri UNICORN-KANCHANA, cîteva lucrări electronice ale compozitorului iugoslav Ivo Malec, editate pe discuri franțuzești, o cantată *(Mendiant du ciel bleu)* a compozitorului elvețian Moret, cîntată de ansamblurile Radio Basel sub conducerea lui Armin Jorna (discuri GALLO), apoi lucrarea *Nature morte* de Wolfgang Rihm (R.F. Germania), interpretată de grupul „Baden-Baden Ensemble 13" dirijat de Manfred Reichert

(discuri JETON), precum și opera *King Priam* a compozitorului englez Michael Tippett — care a fost însă distinsă cu un premiu din categoria generală și deci nu a mai concurat cu aceleași șanse pentru „Koussevitzky" ; în sfîrșit, să nu-l uităm pe Silvio Bussotti, cu lucrarea *11 catalogo e questo*, înregistrată de către RAI (Radiodifuziunea italiană), pe discuri ITALIA. Reiese de la sine cît de puternică a fost competiția, mai ales că majoritatea lucrărilor fuseseră propuse pe lista finală de către diferiți membri ai juriului, care și-au susținut alegerea cu o bogată argumentație.

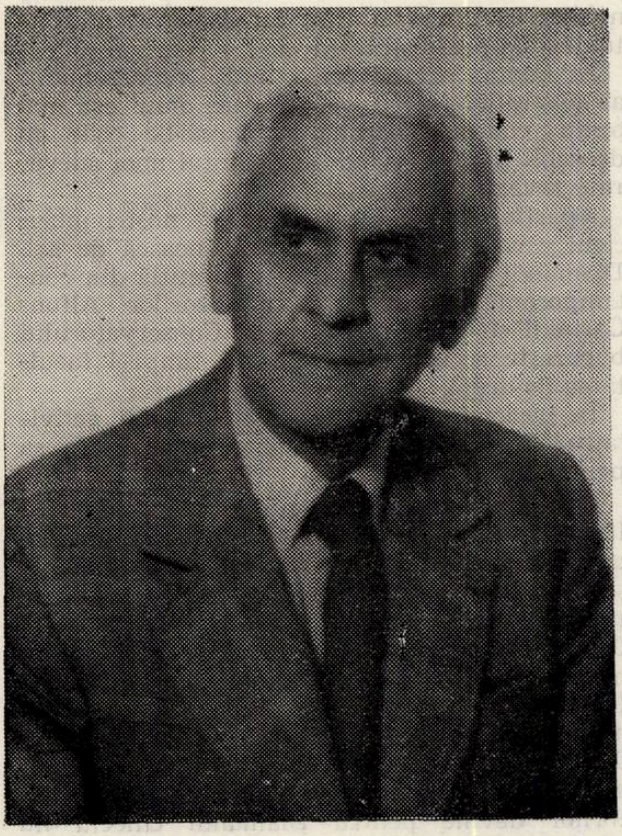
Este drept să arătăm că muzica românească și discul românesc au fost de data aceasta în atenția generală a juriului Premiului Internațional al Criticilor de Disc. Începînd din 1976, de cînd iau parte anual la lucrările juriului, am avut ocazia cu regularitate să prezint în competiție lucrări contemporane românești : *Simfonia a patra, în memoria lui Nicolae Iorga* de Doru Popovici, *Concertul pentru două piane și orchestră de cameră* de Dan Constantinescu, opera *Iona* de Anatol Vieru, oratoriul *Canti per Europa* de Theodor Grigoriu și în fine, anul trecut, piesa *Ison II* de Ștefan Niculescu. S-a format, deci, an după an, o imagine a muzicii românești care, fără să subestimăm cu nimic meritele personale ale lui Cornel Țăranu, a constituit un fundal favorizant pentru discuțiile de anul acesta. S-a spus chiar în juriu că școala românească de compoziție de astăzi este fără îndoială una din cele mai importante pe plan mondial ; iar comparînd-o cu notorietatea afirmării de acum cîțiva ani (mai cu seamă deceniul 1960) a școlii poloneze, Harry Halbreich a arătat că școala românească pare mai vitală și mai interesantă, prin marea bogăție de personalități bine individualizate stilistic. Este drept să arăt, de asemenea, că lucrarea lui Ștefan Niculescu *Ison II* s-a bucurat de o unanimă apreciere și că poate numai întîmplarea că, în 1981, lucrările juriului s-au făcut doar prin corespondență a lipsit-o anul trecut de distingerea cu premiul „Koussevitzky.

Revenind la Cornel Țăranu, pot spune că succesul său a fost elocvent, *în urma audiției colective* petrecută la Santander — cînd puritatea scriiturii sale, aroma specifică a ancestralelor surse românești vehiculată de limbajul puternic esențializat, unitatea de impuls interior a lucrării și-a dovedit nemijlocit superioritatea asupra celorlalte muzici intrate în competiție. *Ghirlande* s-a impus ca un opus bine proporționat (calitate esențială față de frecventele lungimi întîlnite în alte cazuri) și demonstrînd o unitate frapantă între scop și mijloace, o inteligență creatoare ascuțită a autorului și darul unei definiri stilistice fără îndoială remarcate în contextul contemporan.

Trebuie de asemenea subliniat că activitatea „Electrecordului", demonstrată în admirabila înflorescență de discuri recente de muzică contemporană românească a produs o puternică impresie. Există în momentul de față un interes viu pentru discul românesc, atît pentru *integrala stereo* a creației lui George Enescu, care merită a fi mult mai larg cunoscută, cît și pentru afirmarea multiplelor personalități reprezentate pe discuri de autor, îngrijit editate și substanțiale din punct de vedere al conținutului. Este necesar însă efortul conjugat al nostru, al tuturor pentru a arăta lumii întregi, la adevăratele dimensiuni, strălucirea actuală a muzicii românești.

Alfred HOFFMAN

TUDOR CIORTEA



Sînt oameni care îţi transmit sentimentul durabilului. De la ei ai multe de învăţat pentru comportamentul tău de fiecare zi, dar şi în acela de a gîndi pe spaţii mari de timp. Liniştea lor are ceva din tăcerea cremenii, tenacitatea de a merge înainte fără şovăire e fibra lor intimă, poartă cu ei mîndria unui trecut, iar pasiunea cu care muncesc e o fermă încredere în viitor.

Tudor Ciortea a fost dintre aceşti oameni şi toţi cei care i-au stat aproape şi-au umplut cămările sufletului cu gînduri şi idei preţioase. Pentru compozitorul Tudor Ciortea a scrie o muzică românească, a gîndi românește, era un lucru la fel de firesc ca acela de a respira aerul ţării tale, a-ţi potoli setea din apele ei. Nici o ostentaţie în această atitudine, nimic exterior şi faptul e cu atît mai preţios cu cît continuă o temeinică formaţie în capitale occidentale, ca Bruxelles şi Paris. De acolo a luat rigoarea gîndirii şi disciplina pentru lucrul solid, temeinic făcut, dar zestrea acestei experienţe Tudor Ciortea o aduce ţării sale, într-un gest pe care l-am putea numi *Supremul patriotism*. Mulţi dintre marii noştri cărturari au făcut acelaşi lucru şi Tudor Ciortea li se alătură cu cinste spre gloria muzicii româneşti.

Fiu ales al Transilvaniei, cu care s-a confundat întreaga-i viaţă şi pe care a cîntat-o în lucrări nepieritoare, de la el puteai învăţa cum să auzi glasurile... mute şi atît de elocvente ale acestui pămînt, dar şi a tot ce e leagăn românesc. Pentru artistul sensibil care a fost Tudor Ciortea arta populară are un cîmp vast de observaţie şi reflecţii, puterea sa de a filosofa căuta a desluşi cum se transformă în opere de artă scrise, tezaurele artei noastre orale.

Fascinaţia acestei metamorfoze, care ţine de însăşi evoluţia istorică a unui popor, el a insuflat-o multora dintre noi şi mă consider, cu mîndrie, unul dintre cei care s-a întors spre marea matcă a muzicii româneşti, datorită unei prietenii de aproape patru decenii cu Maestrul Ciortea.

Opera sa e bogată şi reflectă fidel omul şi concepţia lui solidă despre viaţă şi artă. Nu doresc să evoc titluri, ele vor fi rînduite cu pioasă grijă de muzicologii noştri ; pentru iubitorii de muzică trebuie spus că lucrările sale sînt dense, cu o substanţă bogată şi originală. Ele se cer ascultate, reascultate şi înţelese. Apropierea de muzica sa va fi totdeauna pildă de preţioase răsplătiri.

Se întîmplă adesea să nu mai poţi urmări opera unui artist, mai ales cînd el e productiv pînă în ultimul său ceas. Rămîi în urmă şi-ţi propui a pătrunde în ungherele ultimelor lucrări, cu cheile ce ţi-au deschis calea către lucrările cunoscute. Surprizele sînt însă mari şi creaţia ultimilor ani ai lui Tudor Ciortea pare a învedera acest pasionat demers. Creaţiile capătă în această perioadă o densitate ce rezumă şi închid în ele esenţa unui crez artistic, puterea de a medita asupra vieţii trăite, dar şi o taină a creatorului. Un asemenea model sînt în istoria muzicii ultimele cvartete ale lui Beethoven, pe care Tudor Ciortea le-a analizat într-o carte de căpătîi a muzicologiei româneşti, ce va deveni tot mai preţioasă cu trecerea timpului. Fericiţi sînt artiştii care au astfel de destin !

Poet al naturii inefabile, Tudor Ciortea are adesea în muzica sa note capricioase sau de umor popular, de joacă, de haz şi de şotie. Ele sclipesc ascuţit, tăios, şi se topesc într-un lirism cald, generos. Muzica sa e străină de orice violenţă, ca tot ce e profund românesc.

Omul Ciortea a fost fermecător, o pildă de convieţuire armonioasă, de ţinută civică şi colegială.

Cum puteai să nu-l iubeşti ? Cum puteai să nu-l admiri ?

Drumul de aproape patru decenii, umăr-la-umăr cu Maestrul Ciortea, se încheie astăzi. Sau, de aici, se deschid alte şi alte drumuri viitoare, care duc spre o eternitate a operelor, spre un Pantheon al oamenilor minunaţi ?

Credem în perenitatea operelor lui Tudor Ciortea şi ne înclinăm în faţa a tot ce ne-a dăruit un mare artist român.

Theodor GRIGORIU

DIAMANDI GHECIU

Cu cîteva luni în urmă, în primăvara acestui an, sărbătoream în cadrul unui cenaclu jubilar al Uniunii compozitorilor cîțiva maeștri ai muzicii românești.

Decanul de vîrstă al sărbătoriților, maestrul Diamandi Gheciu împlinea venerabila etate de 90 de ani, oferind chiar în absența sa fizică, festivității noastre girul și exemplul luminos al unui artist care și-a închinat întreaga viață slujirii celor mai nobile idealuri ale artei muzicale românești, devotamentul neprecupețit față de breasla compozitoricească pe care a servit-o pînă în ultimii ani ai vieții, caldul patriotism care-i însuflețea cu o contaminantă putere de muncă și de convingere toate acțiunile.

Audiția muzicală care a ilustrat cîteva lucrări semnificative din creația sa simfonică (simfonia, un cvartet de coarde, un ciclu de lieduri), ne-a înfățișat un artist autentic al cărui mesaj cald, vibrant este străbătut de elanuri lirice, pe alocuri dramatice.

Cinstit în viață ca și în activitatea creatoare, Diamandi Gheciu nu s-a aplecat asupra hîrtiei cu portative decît atunci cînd avea ceva de spus.

De aici marea calitate a lucrărilor sale : caracterul direct, comunicativ, sinceritatea expresiei, distincția poeticii muzicale, o anumită noblețe și discreție care au caracterizat dintotdeauna personalitatea sa.

Audiența, printre care mulți reprezentanți ai generației tinere, pentru care omul era mai puțin cunoscut, urmărea lucrările sale cu deosebit interes, avînd sentimentul unei adevărate revelații.

Aparținînd generației marilor noștri muzicieni care au ctitorit arta românească de azi, Diamandi Gheciu s-a format ca atîția din contemporanii săi la clasa profesorilor Alfons Castaldi și Gheorghe Cucu la Conservatorului bucureștean, urmînd în același timp și facultatea de drept.

În perioada interbelică și-a împărțit activitatea între obligațiile juridice și pasiunea sa pentru muzică.

Odată cu crearea Uniunii compozitorilor, în 1949, Diamandi Gheciu își consacră întreaga activitatea acesteia, îndeplinind cu competența și probitatea care l-a caracterizat sarcini de răspundere în cadrul acesteia : secretar al Uniunii compozitorilor, președinte al Fondului muzical, membru în Comitetul de conducere. În același timp se consacră cu toată puterea muncii de creație, organizarea Uniunii oferind de la începutul existenței sale un excelent climat stimulativ de lucru. Uniunea compozitorilor devine pentru Diamandi Gheciu nu numai a doua casă a sa ci și o școală în sensul cel mai nobil al cuvîntului, în care își perfecționează neîncetat nivelul cunoștințelor profesionale, învățînd atît din experiența colegilor săi de generație cît și deopotrivă din căutările și realizările celor mai tineri. Această receptivitate mereu atentă la confruntarea dintre diferitele curente și tendințe în arta sunetelor îi oferă posibilitatea lui Diamandi Gheciu să își clădească propria-i operă, de un cert nivel profesional. Majoritatea lucrărilor sale care rămîn ca un bun de preț moștenire muzicii românești sînt scrise în anii senectuții, printre acestea numărîndu-se în primul rînd în domeniul cameral un important număr de lieduri, trei cvartete de coarde, alte lucrări instrumentale precum și lucrări simfonice sau vocal simfonice culminînd cu *Simfonia Eliberării*.

În ceasul despărțirii supreme în numele Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor, al Biroului secției de muzică simfonică și de cameră, aduc un ultim omagiu de respect și recunoștință memoriei maestrului Diamandi Gheciu, încheiat cu înțeleptele cuvinte din epitaful lui Anton Pann, atît de dragi tuturor oamenilor de cultură pe care i-am avut :

„— Îndeplinindu-și datoria și talentul ne-ngropînd

Și-a făcut călătoria dînd în lume altor rînd".

Mircea CHIRIAC

Tineri compozitori

Fred Popovici

Muzica scrisă de Fred Popovici nu suportă (decît acolo şi atît cît este strict necesar) imixtiunea elementului subiectiv. Comparînd-o într-un orizont estetic mult lărgit, creaţia sa se constituie ca posibilă demonstraţie a faptului că muzica poate fi sonorizare a mişcării pitagoreice a numerelor. Intrînd însă mai în amănunt, se observă că această mişcare a numerelor poate suna diferit, după cum dife-

rite sînt teritoriile matematice pe rînd „atrase" de Fred Popovici spre muzică. Iar pentru o muzică care îşi constituie ca fel de a fi organizarea sunetelor, problemele care se ridică pe de o parte (şi care nu pot suna decît foarte puţin diferit) sînt cele ale potrivirii între metoda matematică aleasă şi datele fenomenului muzical în genere, ţinînd cont de specificaţiile existenţei fizice şi de receptare ale sunetului, de cealaltă parte, de adecvarea „produsului" muzical finit (sau nefinit) rezultat la specificul psihologiei umane. La rîndul ei, această a doua latură de statut a unei asemenea muzici cuprinde doi „timpi" : primul, în concepţie, înainte de transcrierea pe hîrtie (F. Popovici se apleacă de pildă asupra definirii fenomenologice a eterofoniei sau asupra problemelor de succedare în timp înţelese ca fapt contiguu sau nu) — evident este că alegerea acestora ţine de impactul între o anumită tradiţie muzicală, de un joc al apetenţelor şi al formulărilor întrucîtva preconcepute (muzica lui Enescu atîrnă greu pentru sensibilitatea întrebătoare a lui F. Popovici), de adecvarea metodelor de descriere a continuumului numeric şi a legilor lui în spaţiul sonor şi, de aici, reliefarea cazurilor limită, de interes. Al doilea timp este marcat, firește, de receptarea în sală a muzicii, receptare ascultînd la rîndul ei de legi proprii şi de subiectivisme diverse. O trecere în revistă aşadar a muzicii lui F. Popovici va însemna parcurgerea, explicarea şi încercarea unor judecăţi pe marginea adecvării metodă-fenomen sonor-rezultat concret. Clar este însă că mersul acestei muzici, mai bine zis, al gîndirii acestei muzici nu echivalează cu o (arbitrară) schimbare de orizont ci, mai degrabă, cu o logică, firească, interesantă lărgire a orizontului de gîndire şi creaţie. *Melos I pentru vioară solo* (1973, refăcută 1976) structurează matematic materialul sonor, introducînd totodată „legi" suplimentare, restrictive pentru a se ajunge pe structuri sintactice clasicizante. Interesant apare deci mariajul între ideea de inflexibilitate riguroasă şi atributele de elasticitate, convenţie şi intuiţie imanente ideii de stil. Mai mult, produsul sonor finit este „limpezit" empiric pentru evitarea supraîncărcărilor ritmice, nepertinente pentru audiţie (în spiritul rezervelor lui Xenakis pe marginea serialismului integral). Ideea este continuată în *Melos II pentru cvartet de coarde* şi *Melos II$^{1}/_{2}$ pentru cvintet de suflători* — în fapt, cvasitranspuneri ale muzicii din *Melos I* pentru formaţiile respective — muzică dusă la cîteva interesante ultime consecinţe în *Melos III pentru orchestră* (1977—1978).

Melos III îşi pune limpede probleme legate de muzică înţeleasă ca artă temporală. „Îmi apărea necesitatea de a răspunde la cîteva întrebări esenţiale : două evenimente sonore produc impresia „suspendării" timpului dacă ordinea succesiunilor produce acelaşi efect avînd loc într-un sens sau altul ; trebuia găsit deci acel tip de evenimente potrivite în acest scop sau, ceea ce este oarecum acelaşi lucru, aflată distanţa convenabilă între ele. O altă întrebare era cea referitoare la modalităţile sintactice întrebuinţate astfel ca evenimentele care le constituie (şi care trebuie să răspundă primei condiţii) să poată intra, treptat, în devenire, adică să recupereze acţiunea timpului" — scrie autorul într-o prezentare făcută pentru propria creaţie. Piesa este bipartită, momentul de joncţiune situîndu-se undeva la secţiunea de aur (de altfel, şirul lui Fibonacci guvernează riguros duratele sunetelor, celelalte elemente revendicîndu-se tot de la o organizare numerică prin excelenţă). „Intrarea în timp" se face prin apropierea evenimentelor sonore, atît pe axa timpului cît şi în harta orchestrei. Interesant e faptul că se asociază totodată şi ideea de transformare, de evoluţie, opoziţia latentă între două modalităţi de apropiere temporală — pentru urechea ascultătorului, suscitînd incoerenţă sau contiguitate — fiind oarecum problemă de argumentare teoretică. Cu alte cuvinte, o idee conducînd cel mai comod spre contrast e speculată de autor folosind tehnici transformaţionale, aparent nepotrivite. Aici se aplică însă găsirea unei sin-

taxe adecvate ; iată că sintaxa muzicală poate fi nu numai funcție de timp ci și invers, situarea componistică față de ideea temporalității conduce la uzul nemijlocit (și obligat, pentru a deveni astfel verosimil la audiție) al anumitor tipuri de sintaxe. Iar atunci cînd se apelează sau se trece prin situații ambigue ca temporalitate („intrarea în timp" sau incongruența temporală ca rezultat al incongruenței „de statut" a evenimentelor sonore, larg răspîndite timbral), atunci apar obligatoriu sintaxele ambigui, greu și divers de definit, (textura, eterofoniile, etc.).

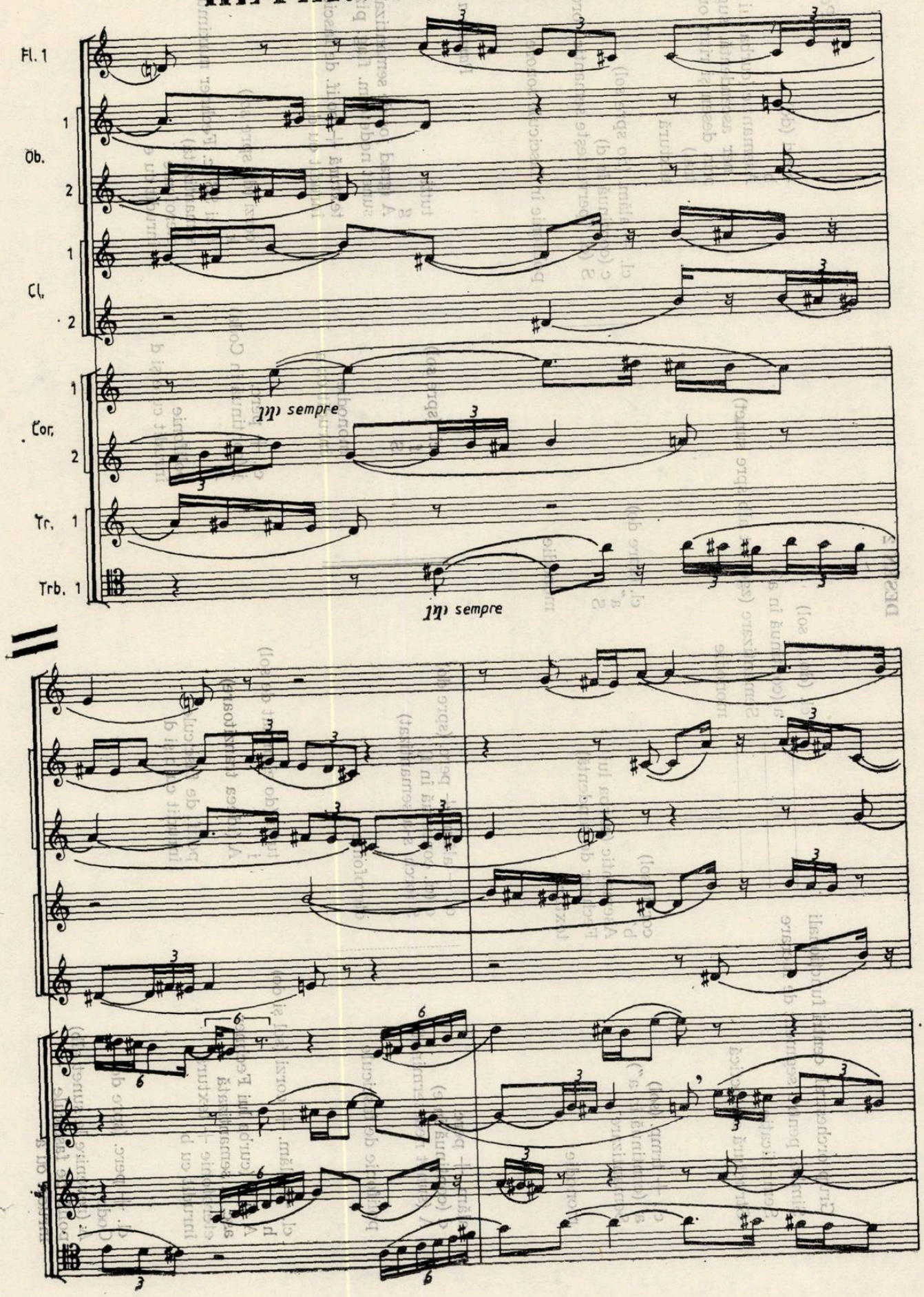
Ideea de transformare este amplificată în *Concentric pentru pian (1978).* Titlul e limpede pentru conținutul lucrării : ideea de focar, de zonă preferențială ca expresie care este fie treptat „pusă în valoare", adusă în primplanul receptării (melodia cvasipopulară care se încheagă și se risipește treptat într-un nor de evenimente sonore) sau care altfel privit, constituie centrul de unde iradiază toată piesa.

Ciclul *Heterosynthesis (Heterosynthesis I* — 1977—1978 ; *Heterosynthesis* II — 1978—1979 ; *Heterosynthesis III* sau *Concertul pentru flaut* — 1979—1980) se construiește sprijinindu-se pe preocupările autorului pentru topologia matematică și gramaticile generative aplicate asupra cunoașterii, teoretizării și punerii în practică a sintaxelor eterofonice. Eterofonia este privită de F. Popovici nu ca model existînd împreună cu variantele proprii (Boulez) sau ca desfășurare polilineară avînd noduri și ventre (Șt. Niculescu) ; o sintaxă eterofonică se generează de la un model virtual, de la o osatură, un cadru avîndu-și un caracter bine statuat ca putînd să se „desfășoare" într-o mulțime de variante a căror suprapunere alcătuiește sintaxa eterofonică. Ideea se apropie oarecum de cea folosită de Xenakis în descrierea unor structuri modale „hors-temps" — structuri matrice pentru desfășurările modale. Există aici însă unele puncte deosebitoare : modelul virtual al unei sintaxe eterofonice nu poate avea decît un statut temporal (chiar dacă el nu apare în lucrare, caz în care eterofonia s-ar reduce la o temă cu variantele sale) — o schemă „înghețată" contrazice ideea de linearitate, de melodicitate, consubstanțială definirii (mai mult sau mai puțin riguroase a) eterofoniei. Apoi, ideea de eterofonie poate presupune ideea de contiguitate, de depărtare sau apropiere din aproape în aproape, de spațiu continuu. Spațiul și timpul muzical fiind însă prin excelență discrete, există posibilitatea de mimare a desfășurării treptate prin recursul la unități muzicale deosebite fizic, deosebiri nepertinente însă pentru ureche. Se apropie așadar ideea de eterofonie (model virtual generînd un număr nelimitat de paradigme) de ideea de transformare (paradigmele sînt deosebite între ele după legitățile topologiei, prelucrate după specificul muzicii) — cele două idei nici nu se opun, nici nu fac parte indiscutabil din aceeași clasă. Mariajul lor este însă firesc (transformarea poate fi înțeleasă ca metodă în realizarea sintaxei eterofonice) deoarece ele se completează. Mai mult, se completează aici prin aducerea treptată, în cuprinsul aceleiași coloane paradigmatice, de la zgomotul inform, incolor, anistoric, la suprapuneri de voci trimițînd vag, nedefinit la un virtual melos bizantin-vechi românesc. Continuitatea își poate astfel întinde extrapolările și în teritoriul filozofiei culturii : nu se pot găsi clivaje, hiatusuri despărțitoare între civilizații ; sau, la fel cum rudimentele de comunicare nearticulată stau la baza tuturor limbilor naturale, tot așa, frîntura melodică cea mai simplă face parte din orice arie culturală muzicală. Prin extrapolările inerente, prin aducerea reflecției riguroase în pagina cu portative, ciclul *Heterosynthesis* este un moment de interes în deosebita traiectorie a tînărului F. Popovici.

Prin *Concertul pentru clarinet și orchestră* (1980—1981), F. Popovici se îndreaptă mai direct spre capitole fundamentale ale artei sunetelor înțeleasă ca derulare sonoră organizată avînd proprietatea de a transmite, de a semnifica. Lucrarea are două coloane vertebrale oarecum înrudite : ideea de legătură, de juxtapunere, implicînd concret cumulul de fenomene sonore apărînd la tranziția unui sunet și a armonicelor sale în alt sunet (ansamblul de fenomene denumit tranzitoare) și ideea de semnificare prin sunete, căpătînd acest regim prin așezarea derulării muzicale într-o serie de situații specifice. Aceasta ar fi aici evoluția desfășurării muzicale de la simplu (sărac semnificant deci) la complex, de la natural la „pervertit", de la entropie sonoră la organizare, de la inexpresiv, incolor la multicolor ; este însă, în special, ideea de „contaminare" semantică, de transfer, de atracție a unei voci, a unui partener de dialog de celălalt (ceilalți ; parteneri sînt clarinetul, grupele orchestrale, tutti). Semnificația se conturează particular deci din ideea de ierarhie, de transfer și, în special, de evoluție. Iar din ideea de evoluție, coroborată cu diversele, ingenioasele sintaxe orchestrale aduse în pagină și — fapt important — expresiv-pertinente, pentru audiție, se conturează aici forma muzicală (bipartită, cu tăietura în preajma secțiunii de aur). Și invers, forma muzicală semnifică așadar pentru că se încheagă din jocul de contraste, ierarhii, pervertiri și, mai ales, are coerentă justificare dramatică susținîndu-se pe „personaje" orchestrale intrînd și acționînd în dialog (regizat oarecum după posibile procese de feed-back).

Se vede că criteriile de articulare ale piesei sînt relativ clare : deosebirile de orchestrație, centrii „tonali", nivelul de expresie, sintaxa scriiturii ; sînt interesante totodată ambiguitățile conducînd la funcționarea alternativă, întîrziată sau simulată a criteriilor de taxo-

HETEROSYNTHESIS II



DESEN 2

Partea I

Grup orchestral, centri funcţionali
Simbol pentru segment de lucrare
Semnificaţie
Structură sintactică

cl. (do şi sol)
a (continuă în a′)
Semantizare (zgomot alb spre sunet)
monodie

corzi (do)
b
Asemantic (curba lui Fechner ascendentă, sugerată prin desen şi ritm orchestral)
textură

cl. + trmp. (sol)
a′ (continuă în a″)
Semantizare

monodie

corzi (sol)
b′
Asemantic (curba lui Fechner descendentă)
textură

cl. (spre do)
a″
S

monodie

cl. + alăm. (do spre sol)
c (continuă în d)
S (cl. ″perverteşte semantic″ orch)

polifonie în fascicule sonore

Partea a II-a

alăm. + perc.
d (continuă în e)
A (sunet nedeterminat)

polifonie de fascicule

cl. + alăm. + perc. (spre do)
e (cl. continuă în f)
S (orch. s-a semantizat)

eterofonie

cl. (spre sol)
f
S

monodie
înrudit cu a

tutti
g
A (grad jos de semantizare : sunet nedeterm. flag. pizz.)

textură + polif. de fascicule
înrudit cu d

cl. + alăm. + corzi (sol şi do)
h
A şi S (curba lui Fechner asc. şi semantizată
eterofonie + textură
înrudit cu b

tutti (do eliminat de sol)
i
A (ideea tranzitoare)

polif. de fascicule
înrudit cu b şi d

cl. + perc.
j (continuă în Coda)
A

polifonie
înrudit cu e şi d

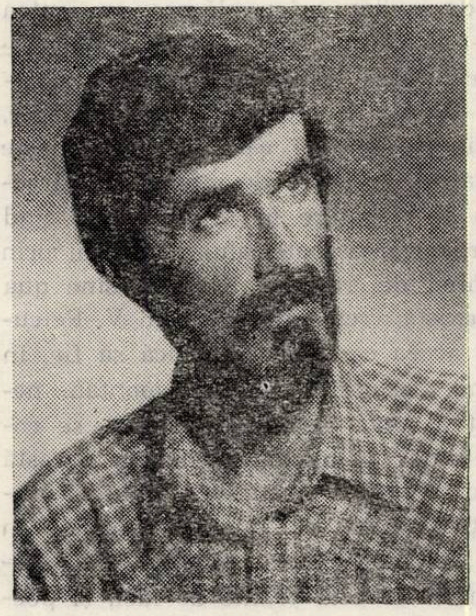
corzi (do spre sol)
k
A şi SS (c. Fechner maximum semantizată)
eterofonie
înrudit cu e

cl. + perc. (spre do)
Coda
A (revenire la sunet alb)
polif. de fascicule
înrudit cu a

nomie. Într-un cuvînt, piesa nu semnifică numai prin încorporarea deliberată de coerență intenționată de autor preferențial pentru anumite nivele. Ea semnifică clar și la audiție prin jocul de contraste, corespondențe, replici realizîndu-se în limitele legităților psihologiei de audiție. Iar acestea vin să completeze interesant-diferit pe cele imaginate de autor. Piesa se desprinde de creator astfel, devine autonomă, trăindu-și prin acest divers cumul de semnificații apărînd sonor altfel de la o execuție la alta, propria „existență". O existență, categoric, de valoare.

Valentin Petculescu

Muzica tînărului Valentin Petculescu apare limpede sub o dominantă de autentică factură expresivă. Se vede aceasta din pretextele programatice sau poetice stînd la baza lucrărilor sale, din titluri, se distinge lămurit dintr-o muzică ambițioasă să cuprindă configurații sonore diverse, pliindu-se după diverse și succesive stări ale spiritului, muzică de o deosebită plasticitate sonoră, aglomerînd simplu obiecte sonore pentru a exprima, de pildă, o dominare ușoară a tensiunii sau cel mai adesea rarefiind



partitura la extrem pentru a conota o lungă sferă de semnificații (semnificații-sentimente la V. Petculescu, în chip clar), toate în relație directă cu liniștea, calmul senin făcînd abstracție de „furtună", oarecum placid, fără încordări latente.

Se vede aceasta, în special preeminența densității scăzute, din cantata *„Cantilenă"* (1972) pe versurile lui Dan Botta. Orchestrația realizează aici texturi a căror restrînsă densitate ar putea face termenul impropriu, completîndu-se pentru compartimentul vocal, cu pendularea pe diversele zone ale cîntului (Sprechgesang. belcanto, etc.).

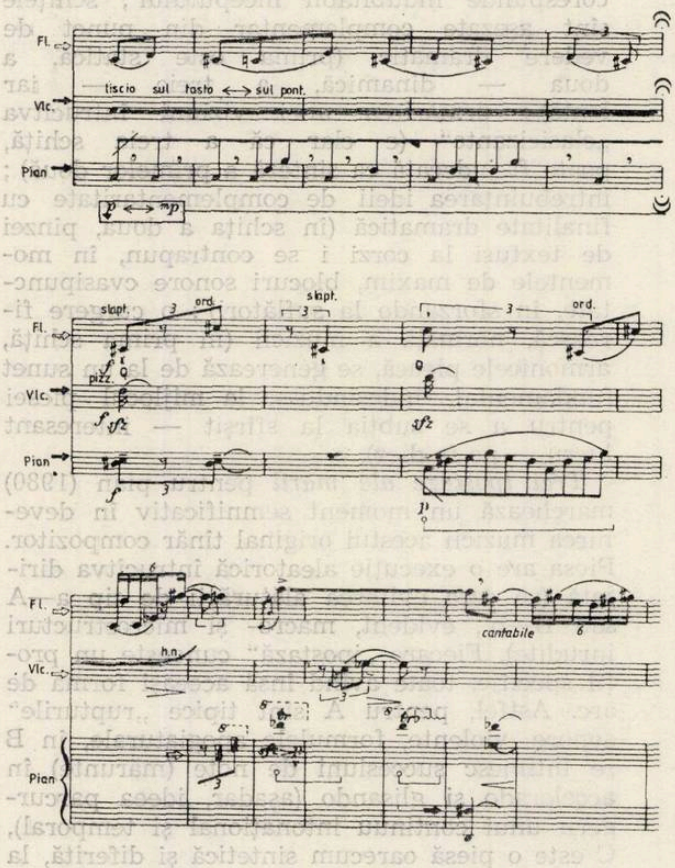
Altă lucrare importantă, *Cvartetul nr. 2* (1974) se înscrie într-un orizont stilistic postenescian. Aparent paradoxal însă, perimetrul stilistic ușor de recunoscut se realizează din experimentarea unei scrieturi cvasiexacte (moduri de durate, permutări).

Trei schițe simfonice (1975) se bazează pe explorarea zonelor armonicelor naturale. Scriitura este liberă în toate compartimentele ; dincolo de această nerigurozitate în amănunt (compozitorul nu se consideră obligat să apeleze la numeric, libertatea, cîștigarea notelor din aproape în aproape fiind modalitatea eficientă de întruchipare a propriului univers ideatic) se ridică totuși o construcție a cărei articulare trădează însă unele constante de sensibilitate exprimată coerent. Iată-le : toate trei schițele au o formă de arc unde sfîrșitul corespunde indubitabil începutului ; schițele sînt așezate complementar din punct de vedere dramatic (prima este statică, a doua — dinamică, a treia — iar lentă) ; urmărirea unei viziuni întrucîtva „clasicizante" (e clar că a treia schiță, poate fi judecată ca sinteză a primelor două) ; întrebuințarea ideii de complementaritate cu finalitate dramatică (în schița a doua, pînzei de texturi la corzi i se contrapun, în momentele de maxim, blocuri sonore cvasipunctate, în sforzando la suflători) ; o curgere firească, normală a muzicii (în prima schiță, armonicele pleacă, se generează de la un sunet fundamental, îndesindu-se la mijlocul piesei pentru a se subția la sfîrșit — interesant lucru — pe fa diez).

Trei ipostaze ale mării pentru pian (1980) marchează un moment semnificativ în devenirea muzicii acestui original tînăr compozitor. Piesa are o execuție aleatorică întrucîtva dirijată (se cere evitarea alăturării de tip a—A sau B—b′, evident, macro- și microstructuri înrudite). Fiecare „ipostază" cunoaște un profil specific, toate avînd însă aceeași formă de arc. Astfel, pentru A sînt tipice „rupturile" sonore violente, formulele apogiaturale, în B se întîlnesc succesiuni de note (mărunte) în accelerado și glisando (așadar, ideea parcurgerii unui continuu intonațional și temporal), C este o piesă oarecum sintetică și diferită, la fel ca, să zicem, Giga la încheierea unei suite preclasice. Aceleași caracteristici așadar, (văzute mai sus) însoțite de o diversificare sonoră împinsă spre maximum (posibil la pian ca scriitură).

„Peisaje" pentru flaut, violoncel și pian (1980) este o piesă-urmare a unui impresionist pretext oferit de graficiana Wanda Mihuleac. Se disting aici suplimentar unele trăsături ale muzicii scrise de V. Petculescu : o anumită gratuitate, în interesant sens pozitiv, a actului componistic, gratuitate înțeleasă ca pură delectare în fața mișcării materiei sonore, descope-

:ită și reiterată, adusă din nou în partitură prin simpla motivație a „degustării" efectului și a considerării lui ca fiind potrivit prin excelență pretextului, „atmosferei" programatice care inițial l-a „evocat" (interesantă e aici „descoperirea" acordului major nu ca o ocurență a suprapunerii armonicelor superioare ci ca sonoritate plăcută, „adusă din întîmplare", conștientizată ca purtător de consonanță și întrebuințată ca atare). Trăsătură stilistică deosebitoare, calofilie înseamnă pentru V. Petculescu diversitate, de la intonat tradițional la felurite efecte nespecifice, întregul sonor fiind de fapt o echilibrată, complementară împletire de sonorități, voci, ritmuri, texturi, „evenimente" sonore, etc. Iată cîteva exemple :

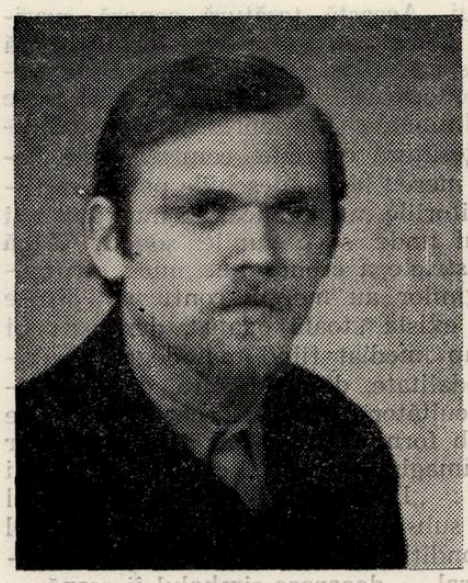


Încercînd extragerea cîtorva generalii stilistice din apropierea de creația profund originală a tînărului compozitor V. Petculescu, vom observa mai întîi o mobilizare completă a tuturor resurselor interpretative ale instrumentelor și instrumentiștilor în slujba acestei muzici. Paradoxal însă, muzica nu respiră o vigoare mereu la fel, avînd mereu aceeași densitate, aceeași pregnanță ; exploatarea la extrem a resurselor se face aici pe distanțe mici, pe micro-segmente (încercînd definirea unui segment ca unitate avînd un propriu punct culminant), revenindu-se însă imediat la un același regim de intonare, de derulare sonoră atît de favorabil — am văzut — unei categorice (și interesante) discreții în exprimare. Mai mult decît atît, această uniformizare perceptibilă pe distanțe (nu foarte) mari, este supusă ea însăși însă unei vădite direcționări, ascultînd de o construcție ordonîndu-se după, cred, o viziune de factură clasică. Cu alte cuvinte, piesele sînt totuși construite urmărindu-se o optimă exploatare a efectului (pentru că despre o muzică construindu-se din și pe efecte este vorba aici), iar aceasta nu se poate realiza decît ascultînd de anumite legi ale proporției, așteptării, complementarității, care au fost definite, de-a lungul istoriei și a experienței de artă a omenirii, ca fiind „clasice". Interesant de remarcat e faptul că, din orice direcție s-ar porni, de la empiria în stare nealterată sau de la o ultraconceptualizare adecvîndu-se percepției umane a limbajului sonor, tot la același rezultat se ajunge atîta vreme cît se urmărește satisfacerea (?!) unor „simple" legi ale audiției. Pentru că despre o muzică de audiat — cu plăcere, am putea adăuga — aici este vorba, lucru trădat de o notație riguroasă urmărind repartizarea, exploatarea calofilă a efectelor instrumentale, singurul tip de muzică care se poate naște cu îndreptățire, cu șanse de interes, de atracție, succes și răzbatere în timp, atunci cînd se evită organizarea materialului muzical prin metode ținînd de rațiune. Codiția sine qua non, care există, cred, în muzica lui V. Petculescu, este aceea ca această muzică să fie, în primul rînd, rezultatul sincer, spontan, necontrafăcut al unei sensibilități care se comunică pe sine ; în al doilea rînd, ca această comunicare să fie înzestrată cu atributele profesionalității corect, cu fantezie aplicate în partitură. Exemplificările muzicale au arătat-o. O arată, în altă ordine de idei, și poeziile de expresie și reținută sensibilitate scrise de compozitorul V. Petculescu.

V. Petculescu este și un înzestrat creator de lucrări didactice. *Două Sonatine* (1980—1981), *Suita pentru pian* (1980), *Hora anotimpurilor* pentru cor de copii și percuție (1980) sînt cîteva lucrări trădînd aplecarea delicată spre universul celor mici, însoțită de privirea matură, conștientă a creatorului preocupat de importanța specifică a pedagogiei muzicale.

Horia Şurianu

Scriind despre unul din tinerii compozitori — Horia Şurianu — a cărui creaţie se proiectează interesant în dimensiunea ideaticului, grăitor este de desprins o tentă particulară a muzicii sale care îi impregnează vădit, sesizabil alcătuirile sonore.



Ca etos, muzica se dirijează spre zone de subtil-simulat arhaism sonor, de clară pregnanţă spirituală europeană demonstrînd vădite contingenţe şi asimilări faţă de dimensiunea unui Weltanschauung extrem-oriental, explorînd, parcă cu mereu reînnoită uimire, spaţii de sorginte mitologică, momente de strîngere a materialului sonor în stare brută, neşlefuită, explorînd momentele de firească centrare, încetul cu încetul, a lumii sonurilor naturale (firească pentru că trecută prin urechea ascultătorului opacizată de năvala sonoră a lumii contemporane) către sisteme sonore rudimentare, simple, suprapunîndu-se peste aureola sonoră a sunetului înţeles la modul existenţei fizice propriu-zise, pure. Condiţia, regimul apariţiei acestei lumi sonore stă vădit sub semnul oniricului, stază exercitîndu-şi atracţia de la primele lucrări şi alcătuind acolada sub care se poate cuprinde unitar creaţia lui Horia Şurianu.

Pasărea liră (1975) pentru recitator, sopran, cor de copii, cor mixt şi orchestră pe versuri de Jacques Prévert este un prim început creionînd o lume sonoră autonomă, continuîndu-se în *Concertul pentru vioară şi orchestră* (1976) unde deja încep să se distingă preocupările actuale ale compozitorului : explorarea posibilităţilor armonicelor naturale, construcţia jucat-simetrică, în sensul unei simetrii suficient de stricte pentru a putea fi considerate ca atare, suficient de laxă însă pentru a nu cădea (după părerea compozitorului) în banal. *Patru piese pentru pian* (1977), corespondenţă strictă a unui design modelat pe calculator, respectînd alcătuiri grafice complementare-simetrice şi, în special, *Trei lieduri* pe versuri de Apollinaire ocupă un loc caracteristic ca rigurozitate de gîndire în interiorul aceleiaşi creaţii, necontrazicîndu-se (mai mult, completîndu-se interesant) cu presupusa libertate subsumată lumii visurilor. Liedurile au ca punct de pornire analiza făcută poeziilor de lingvistul Ioan Pânzaru, analiză împinsă pînă la cele mai mici nivele ale alcătuirii prozodice, mergîndu-se şi mai departe prin delimitarea semantică a unor coloane paradigmatice acoperind întreg textul poetic şi unde temele paradigmelor pun în evidenţă corespondenţele (care s-ar putea cuprinde în numele : stil) între structură şi semnificaţie. Remarcabil e faptul că se lasă loc în analiză cît mai puţin subiectivităţii (evident, distribuţia pe sfere semantice cuprinde un element de subiectivitate), consecvenţă de metodă preluată şi în muzică. Compozitorul construieşte un mod pe vocalele limbii franceze (la= a deschis) unde (spre) deschis= (spre) acut, existînd în intenţia şi concretizarea autorului şi posibilităţi de opţiune între cîte două elemente (de ex. fa şi fa diez) în funcţie de context, evitîndu-se declarat repetările excesive de sunete. Temele paradigmatice principale sînt descrise muzical prin leitmotive, muzica suportînd astfel, din partea textului, două determinări : în primul rînd, cea fonetică (leitmotivul e astfel construit încît să cuprindă central sunetul corespunzător, în mod, vocalei accentuate a cuvîntului), în al doilea rînd, o determinare semantică, desenînd textului o atmosferă specifică. Remarcabil e faptul că întregul text-muzică este construit din aproape în aproape, acolo unde survin necesare opţiuni alegîndu-se varianta „cea mai în stil", cea mai aducătoare de unitate. Adecvarea se face astfel şi în perspectiva (intuită) a întregului, direcţionînd, în momente secundare sau esenţiale, ridicarea însăşi a întregului.

Riga Crypto şi lapona Enigel (1978—79) pentru flaut şi orchestră de coarde este deja un exemplu extins despre felul cum înţelege H. Şurianu folosirea pretextului poetic, aici numai în stare de argument literar. Muzica, „comentată" de flaut (în poezie, menestrelul) pendulează între acut (lumea „rece" a laponei) şi grav (personaj umbros, umed, htonian al regelui-ciupercă). Este aceasta o nouă asociere a etosului muzical textului, aici conotaţiile (stabilite, ca regim de existenţă a personajelor, de analiza literară) fiind acelea care împing ţesătura melodică în tipare pertinente pentru audiţie.

Cvartetul de coarde (1980) delimitează mai clar unele preocupări figurînd nealterat în lucrări ulterioare : construirea şi opunerea unor secţiuni contrastante, găsirea unor elemente de legătură dincolo de contrastele exterioare, explorarea dimensiunii folclorice, etc.

La o primă vedere, cvartetul pare o simplă juxtapunere de segmente, de blocuri sonore oarecum inerte într-o proprie și inconfundabilă apariție sonoră, greu de adus în același întreg coerent. Iată forma piesei :

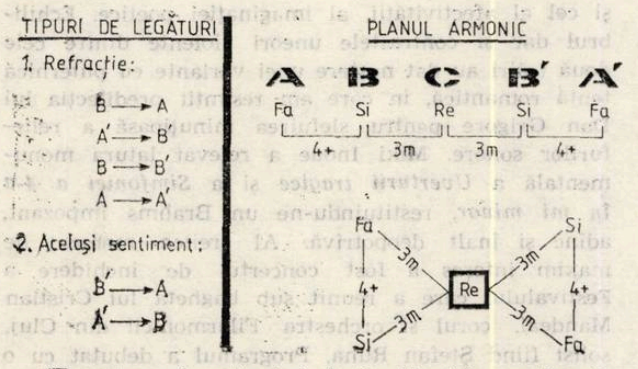
(re)A (re)B (re)A (re-la)B desfacere
cluster
(do, la-re)Cb gliss. armonice, desfacere
(re)D (re)A (re)D
textură cluster textură
(mi, do-re)E abc
Postludiu restrîngere

Astfel, secțiunea A e formată dintr-un sunet sau fascicol sonor susținut într-un fel de textură ritmică (rezultanta este o pedală avînd însă, pe microsegmente de timp, densități diferite), B alternează pedale simple cu intonarea unei agitate melodii cvasipopulare, C suprapune alte diferite melodii populare, lente, ca de colind, D alătură în prestissimo notele melodiilor anterioare, E aduce altă melodie, pe armonicele lui mi avînd însă un ritm apropiat de melodia din C, suprapunînd apoi cele trei melodii între care se intercalează scurte fascicule sonore din A și B. În desen, sunetul scris între paranteze numește „tonica" segmentului respectiv ; (do, la-re) C înseamnă că în segmentul C se pendulează sau se suprapun do și la (la are în economia lucrării, o importanță relativ secundară) totul rezolvîndu-se pe re. Litera minusculă servind ca indice, dreapta sus, arată că secțiunea respectivă este „impură" : astfel Cb înseamnă că în secțiunea C se întîlnesc fenomene preluate din B (intercalările unui sunet sau unui fascicul sonor ținut). Ideea stînd la baza piesei se vede clar din desen : cvartetul apare ca o variantă de rondo, atît ca formă cît și ca subiacente elemente de legătură. Din audiție însă, se desprinde clar și o altă idee : preocuparea pentru cîștigarea întregii scări a octavei (nu neapărat cromatice) plecînd de la un singur sunet. Tentativele sînt nominalizate în dreapta-jos a majusculelor, din fenomenologia și succesiunea lor desprinzîndu-se o evidentă componentă clasică a piesei : compozitorul încearcă acoperirea integrală a posibilităților de desfacere a sunetului înspre octavă (orizontal și vertical, în formă brută și în prelucrare împinsă departe), desfaceri închise o singură, concluzivă dată în Postludiu.

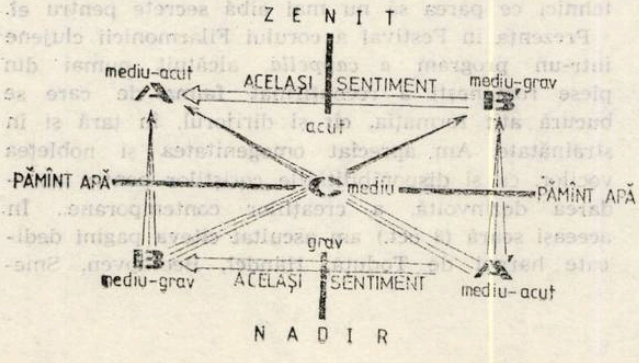
Cantus rudis (1980), este scris pentru contrabasistul italian Fernando Grillo (și gravată pe disc de acesta), folosind un contrabas solo, 2 cobze, 2 piane, 2 fierăstrae. 2 idei formative stau la baza piesei. Mai întîi, ideea de rudimentar, de primitiv, de muzică făcută pe instrumente la modul cel mai simplu, prin lovire, ciocănire, ciupire, conducînd la o stranie simbioză sonoră zgomot-sunet. Piesa se împarte în trei acțiuni mari : prima operînd cu fundamentala și armonicele lui re, de unde se exclude însă fa diez, a doua operînd cu fundamentala și armonicele lui fa, a treia din nou pe re. Și, de aici, a doua idee principală, cea a folcloricului, a paralelismului major-minor (aici între fa și re). Contrabasul e ales să joace fie rol solistic, fie să țină hangul. Celelalte instrumente creează o lume sonoră mozaicată care se punctează, se împestrițează, se împlinește treptat creînd un univers oniric (cum ar zice G. Durand) sub semnul imaginarului. Această țesătură sonoră cvasiegală, fără noduri sau aglomerări fortuite, fără rarefieri, espațieri de clasică sorginte dramatică, fără exterioare regizări de opuneri între puncte culminante și depresiuni melodico-armonice, țesătură oarecum cenușiu-egală, într-un sens, mereu la fel, deschide porțile muzicii spre teritoriile mnemonice ale închipuirii și fantasticului unde succesiunile sonore scapă guvernării stricte a cronosului, unde configurările imaginilor au mereu contururi difuze iar muzica există „toată odată", derularea ei într-un timp imediat fiind mai degrabă accident, o modalitate, deloc singura, de comunicare cu ascultătorii. Muzica aceasta deci, se prezintă sub forma ubicuității, a constelațiilor simbolice imaginare. Sau, cu cuvintele lui G. Durand : „Dacă durata nu mai e datul imediat al substanței ontologice, dacă timpul nu mai e condiția apriorică a tuturor problemelor în general — deoarece simbolul îi scapă — nu mai rămîne decît a desemna spațiul ca *sensorium general* al funcției fantastice". Interesant e că tot acest univers sonor, trăind parcă sub semnul incidentului, al aleatoriului integral pentru că neimportant, a fost regizat cu minuție. Toate intervențiile instrumentale, distincte ca niște personaje melodico-ritmice, comportă aceeași fenomenologie : intrări în PP, umflări în interiorul segmentului respectiv și ieșiri tot în PP, apărînd (într-o imaginație preferînd reprezentări plastice) ca niște munți văzuți micșorat din avion, ale căror creste treptat emerg dintre nori, se înfig în văzduh pentru ca să coboare din nou sub densa perdea a nevăzutului și inaudibilului. Totul e aici domolit, țesit, aplatizat, apărînd ca proiecție a unei ipotetice lumi reale într-un nepalpabil teritoriu, delimitat prin imitație, prin reflectare. Compozitorul nu construiește bolți arhitecturale profitînd de relativa autonomie a lumii sonore, ci el transpune în muzică sunete din natură, rezonanțe universale, cosmice „munții transpersînd norii", melopei cîntate la fierăstrău, captate parcă din radiotelescoape, sunete la cobză sau ciupite pe corzile pianului ca niște incantații tibetane, ca niște să zicem, implorații vesperale.

Refractio poesis (1981) după versurile lui Ion Barbu (Joc secund) poate fi cîntat de flaut, clarinet, oboi, vioară, violă sau violoncel acompaniat de 2 piane și recitator. Piesa vizează un spațiu infinit, spațiul între zenit și nadir din poezia lui Ion Barbu. Fără a fi

transpunere literară a textului, piesa preia idei latente fiinţînd în orizontul poetic barbilian. E preluată în primul rînd ideea de oglindire, de refracţie a ceva dat, trecut printr-un plan tremurător, în universul poetic barbilian, oglinda apei. Între cele 5 secţiuni distincte ale piesei, ABCB'A" (vezi desenul I) se instituie legături pe care le putem numi de refracţie, de oglindire deformată, de proiecţie ceva în altceva, de iluzie a ceva concret, obiectual într-un plan nepalpabil, ireal iluzoriu.



(B este refracţia lui A în B, A' e refracţia lui B' în A', ş.a.m.d. Tot o variantă „muzicalizată" a ideii de refracţie e alegerea şi plasarea centrilor funcţionali fa, re, si astfel încît întregul să devină convergent în re, prin simetrie în oglindă). Compoziţia nu copiază însă pe de-a-ntregul poezia. Dacă ideea de refracţie, de simetrie în oglindă oarecum, este extrasă liricii barbiliene, compozitorul îi adaugă însă ceea ce crede că îi convine propriului sine. Cu alte cuvinte, se instituie între secţiuni şi un alt tip de legătură, notat în partitură „acelaşi sentiment" (lo stesso sentimento), care nu e de fapt decît ideea de simetrie de translaţie, necaracteristică poeziei lui I. Barbu. Clar e că aceasta operează altfel decît refracţia. Se vede limpede deci că universul sugerat de Horia Surianu este de tip simetric, subtil ordonat însă. Întorcîndu-ne la universul poetic barbilian se poate dezghioca a doua idee principală a acestei muzici, aici supuse imediat cuvîntului. „Dacă avem în vedere că principiul simplu şi direct al spontaneităţii ţine de realitatea firească a creaţiei lirice,... mi se pare nepotrivită interpretarea poeziei lui Ion Barbu ca şi cum aceasta ar fi rolul unei premeditări teoretice de tip matematic-filozofic-ermetic... În actul ivirii, orice poezie, de orice tip, prin urmare şi poezia ermetică e la fel de spontană. Această redescoperire a realului are loc printr-o mişcare nouă, originală a *privirii poetice*, legătura fundamentală între eul creator şi lume. Poemele lui Ion Barbu sînt



forme cosmoidale şi deci mari imagini ale singurătăţii. Dacă abstragerea eului din poem pare a fi evidentă, nu e mai puţin adevărat că infuzia creativă a privirii poetice, negativizate, infrarealiste, în realitatea pe care poemul o transformă, există şi dă acestuia o dimensiune existenţială neaşteptată liricii lui Ion Barbu" (Ion Milea — Ion Barbu, eseu despre privirea poetică). Dimensiunea existenţială, se întrevede lesne, este dimensiunea infinitului. Şi într-adevăr, dacă infinitul se cuprinde între punctele imaginare ale zenitului şi nadirului, deloc întîmplător născîndu-se deasupra capului după locul cvasisimbolic al fiinţei umane, la fel, infinitul se poate cuprinde în faptul derulării în timp a unei muzici ordonate după o schemă de tip simetric. În muzica lui H. Şurianu, ideea de infinit atrage în chip evident şi alte locuri culturale, alţi topoi de civilizaţie : ideea de arhaism — infinit transpus temporal deci ; ideea de rezonanţă armonică — deci infinit spectru de armonice : ideea de melopee infinită, cu punct de plecare şi putîndu-se derula la infinit.

Vritra pentru clarinet şi pian (1981) aduce continuarea firească a înţelegerii muzicii proprii ca act izvorît din oniric : sugestia vizuală coborîtă în partitură, culoarea la propriu, conturul liniilor, jocul proporţiilor grafice ca exprimare a impresivului, ca sugestie extramuzicală, ca „metapartitură" pentru interpreţi (clarinetul e scris pe portative îmbucîndu-se în unghi drept — corespondenţă vizuală pentru fulgerele cu care zeul Indra îl loveşte pe Vritra ; pianul e scris pe portative curbe, ca nişte inelări de şarpe, ale trupului Vritrei). Piesa are 2 secţiuni : prima, pe re, în FF, (pian) ieşind din pămînt în luptă cu Indra (clarinet) ; a doua, pe la bemol, o largă stingîndu-se cantilenă — trecerea Vritrei în transcendenţă, devenind Zeul ploilor, al norilor.

Încheiem observînd o interesantă particularitate a acestui interesant tînăr compozitor : înclinarea pentru sunetul re, pentru modurile construindu-se pe re, pentru re ca „tonică", ca fundament generator de armonice. În *Concertul pentru vioară*, re predomină în zona de interferenţă a diverselor zone armonice, în *Cvartet*, re este „tonică" la fel în *Cantus rudis*, în *Refractio poesis*, pe re corespunde separaţia între zenit şi nadir, în *Vritra*, lui re (prima secţiune) i se opune, la cvartă mărită rezolvarea conflictului. Este aceasta o naturală consecinţă a unei sensibilităţi trăind muzica drept sublimare în oniric a cromaticului, a impresivului. Iar culoarea, gama de rezonanţe pe care sînt centrate reprezentările, actualizările sonore ale lui H. Şurianu pare a fi spectrul lui re. De aceea cred, o prezentare analitică a acestui deja important creator va trebui să nu se abţină de la recursul la bogatele posibilităţi conotative ale (meta) limbajului.

Viorel CREŢU

Viața muzicală

Toamna muzicală clujeană
— ediția a 18-a —

Recenta ediție a festivalului care, din 1963, dinamizează viața culturală a Clujului la fiecare început de octombrie a valorificat din plin forțele artistice locale : soliști vocali și instrumentiști, dirijori, formații camerale, orchestra simfonică și corul Filarmonicii. Alternarea sau confruntarea acestora cu muzicienii din București și din străinătate (pianistul Dan Grigore, harpistul Ion Ivan Ronceа, dirijorul Mircea Cristescu, violonistul bulgar Mincio Mincev, violoncelistul sovietic Alexandr Rudin, pianista franceză Thérèse Dussaut, dirijorul japonez Miki Inoue, organistul ceh Vladimir Russo), au accentuat caracterul de competiție al manifestărilor oferind interpreților clujeni un nou prilej de a demonstra că, grație temeiniciei și seriozității lor profesionale pot rivaliza oricînd cu cei mai prestigioși confrați din țară și de peste hotare. Cîteva dintre aceste întîlniri au constituit adevărate evenimente, dînd strălucire festivalului. De pildă, în concertul de deschidere (1 oct.), atît orchestra Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijorul Emil Simon, cît și violonistul Mincio Mincev au fost pe rînd protagoniști și colaboratori într-un spirit de emulație spontan creată. Tînărul solist bulgar a fascinat cu zborul scînteietor al frazelor, cu virtuozitatea ce părea să irumpă din adîncurile ființei și în același timp, cu o forță expresivă ce proiecta auditorul dincolo de limitele obișnuite ale reveriei. El a realizat una dintre versiunile ideale ale *Concertului nr. 5 în la minor* de Paganini. Cu o gestică riguroasă Emil Simon a modelat, cu trăsături robuste, dinamice dar și pasionate, poemul *Pintea viteazul* de Liviu Glodeanu, pentru ca în *Preludiul la După amiaza unui faun* și în *Iberia* de Claude Debussy, să imprime muzicii — prin simple și discrete sugerări — transparența picturală specifică impresionismului. Și aici orchestra a răspuns cu promptitudine și receptivitate intențiilor dirijorale, dovedind o muzicalitate unitară în toate compartimentele instrumentale. *Preludiul* de Debussy a cîștigat în farmec prin sonoritatea diafană răspîndită de flautul lui Gavril Costea.

Punctul culminant al Toamnei clujene a fost marcat de întîlnirea dirijorului japonez Miki Inoue cu pianistul Dan Grigore pe podiumul Filarmonicii din Cluj-Napoca. Unitatea programului (lucrări de Brahms) a concordat cu unitatea concepției interpretative a celor doi muzicieni. Temperamente incandescente, ei s-au stimulat reciproc, construind *Concertul nr. 1 pentru pian* din alternarea permanentă a două planuri : cel al gîndirii raționale, lucide și cel al afectivității, al imaginației poetice. Echilibrul dar și contrastele uneori violente dintre cele două trăiri au dat naștere unei variante cu puternică tentă romantică, în care am resimțit predilecția lui Dan Grigore pentru șlefuirea minuțioasă a reliefurilor sonore. Miki Inoue a relevat latura monumentală a *Uverturii tragice* și a *Simfoniei a 4-a în mi minor*, restituindu-ne un Brahms impozant, adînc și înalt deopotrivă. Al treilea moment de maxim interes a fost concertul de închidere a Festivalului care a reunit sub bagheta lui Cristian Mandeal, corul și orchestra Filarmonicii din Cluj, solist fiind Ștefan Ruha. Programul a debutat cu o primă audiție : cantata *Meșterul* de Valentin Timariu, pe versuri de Nicolae Labiș — compoziție lirico-meditativă, cu nuanțe dramatice, concepută sintetic în spiritul polifoniei clasice dar și cu abundente inflexiuni modal-diatonice de sorginte folclorică. În intervențiile sale, corul, pregătit de Florentin Mihăescu ne-a bucurat cu puritatea cristalină a glasurilor, cu acuratețea intonației, cu claritatea penetrantă a dicției. Actorul Anton Tauf (recitatorul) a augmentat expresivitatea partiturii integrîndu-se în țesătura ei cu un remarcabil simț ritmic. În personalitatea lui Cristian Mandeal am descoperit atributele estetului preocupat în egală măsură de cizelarea întregului și de aceea a detaliului. El transformă tehnica dirijorală pe care și-o stăpînește la cel mai înalt nivel, într-un veritabil act de creație, conturînd edificii profund spiritualizate. (*Simfonia a 4-a* de Anton Bruckner a fost concludentă în acest sens). Pe parcursul desfășurării *Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră de Mendelssohn Bartholdy* — partitură mult îndrăgită și frecvent cîntată de Ștefan Ruha — Cristian Mandeal și-a dezvăluit și calitatea lui de excelent acompaniator. Ștefan Ruha și-a etalat ca de obicei muzicalitatea, căldura și generozitatea sunetului, virtuozitatea.

Cele zece manifestări, destinate cu deosebire genului cameral s-au distins fie prin ținuta interpretărilor, fie prin noutatea conținutului. În recitalul său ce a cuprins lucrări cu un pronunțat grad de dificultate, semnate de Beethoven, Stravinsky, Debussy, Rimski Korsakov, violoncelistul Alexandr Rudin (acompaniat la pian de Lidia Evgrafova) a cucerit publicul cu mobilitatea stilistică și cu agilitatea unei tehnici ce părea să nu mai aibă secrete pentru el.

Prezența în Festival a corului Filarmonicii clujene într-un program *a cappella*, alcătuit numai din piese românești a reconfirmat faima de care se bucură atît formația, cît și dirijorul, în țară și în străinătate. Am apreciat omogenitatea și noblețea vocilor, ca și disponibilitățile coriștilor pentru abordarea dezinvoltă, a creațiilor contemporane.. În aceeași seară (3 oct.) am ascultat cîteva pagini dedicate harpei de Toduță, Händel, Beethoven, Sme-

tana, G. Salzedo, în substanța cărora tînărul și înzestratul artist Ion Ivan Roncea a știut să pătrundă cu finețe psihologică, dar și cu neîntrecută măiestrie coloristică și fluiditate ritmică. Piesa *Scînteiere* de autorul spaniol contemporan Salzedo a semănat — prin bogăția nuanțelor — cu o muzică interpretată la orgă.

Inedit în contextul Festivalului, concertul formației „Ars Nova" condusă de Cornel Țăranu a prezentat unei săli arhipline actul I din opera *Pacea* de Aurel Stroe. Atît ansamblul, cît și soliștii Ion Budoiu, Mihai Zamfir, studentele Rodica Baltes și Ines Olteanu și trombonistul Gheorghe Lungu au dat viață și sens satirei lui Aristofan, atît de savant transpusă în muzică de contemporanul român. Notabilă perfecțiunea dicției franceze a cîntăreților, dar și suplețea cu care trombonistul Gheorghe Lungu s-a integrat în acest spectacol total, fiind instrumentist și actor în același timp. O mențiune specială merită excelentul percuționist Grigore Pop care s-a întrecut pe sine interpretînd lucrarea *Hommage à Vera Molnar* de Jeanine Charbonnier. În partea a doua a concertului a evoluat grupul de balet *Contemp* condus de Adina Cezar, dansînd pe muzică preclasică, de jazz, de Marius Constant și Cornel Țăranu. A fost o încercare izbutită de a demonstra valențele estetice ale dansului contemporan. Cornel Țăranu a apărut aici și în ipostaza de abil și atrăgător comentator și animator. Într-o altă seară, Thérèse Dussaut a executat cu precizie și acurateță un concert pentru pian mai puțin cunoscut de Dvorak — o fuziune eclectică între clasic, romantic și specificul școlii naționale cehe. Mircea Cristescu, lapidar și oarecum rece în prima parte a programului, a devenit dinamic și dezinvolt în partea a doua cînd a dirijat *Simfonia a 3-a, „Eroica"* de Beethoven. Mult mai plastică i-a fost gestica în concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii cînd a reușit să găsească specificul fiecărui opus (de Corelli, Silvestri, Rossini, Gershwin), evidențiindu-și simțul gradațiilor și al nuanțărilor diferențiate. Un moment prețios în derularea Festivalului a fost recitalul cuplului Andrei Agoston — Ferdinand Weiss care a cuprins creații de Enescu, Beethoven, Schubert, Kodaly concepute cu delicatețe și muzicalitate dar și cu rigoare stilistică. În *Adagio* de Kodaly, în *Sonata I* de Beethoven sau în fragmentele din suita *Impresii din copilărie* de Enescu, tînărul violonist și-a dat măsura reală a talentului și inteligenței, iar Ferdinand Weiss ne-a convins că rămîne în continuare unul dintre idealii noștri acompaniatori.

Cvartetele „Pro camera" și „Concordia" au contribuit substanțial la reușita manifestărilor din cadrul Toamnei clujene. Membrii Pro camerei (Ildiko Banyai, Grigore Botar, Nicolae Banyai și Adalbert Tőrők) au conferit interpretărilor vigoare, fermitate și siguranță, ele confundîndu-se adesea — ca amploare sonoră — cu acelea ale unei orchestre (în *Cvartetul nr. 5* de Bartók sau în *Ciclul op. 51* de Haydn). Instrumeniștii Concordiei (Andrei Agoston, Albert Markos, Andrei Miklos și Andrei Markos) s-au impus prin suplețea și rafinamentul nuanțelor, eleganța frazărilor, prin puritatea stilistică, în partituri de Haydn și Brahms. Recitalul organistului V. Russo ne-a pus în contact cu unul dintre marii recreatori ai muzicii lui J.S. Bach.

Simpozionul organizat și condus de muzicologul Romeo Ghircoiașiu duminică 10 oct. în sala Asociației Scriitorilor, sub titlul *Creație, interpretare, receptare în arta muzicală*, la care au participat compozitori și muzicologi din Cluj, București, Tg. Mureș și Timișoara a accentuat ținuta academică a întregului Festival.

Au existat, din păcate, și unele deficiențe în strategia organizării manifestărilor. De pildă, invitarea lui Ștefan Ruha într-un recital de *Sonate* alături de Ferdinand Weiss în 6 oct., în concertul din 7 oct. al orchestrei de cameră și în 12 oct. ca solist al orchestrei simfonice a Filarmonicii. O asemenea frecvență în cadrul aceleiași competiții nu poate fi decît în detrimentul popularității violonistului. Apoi, programarea a două seri consecutive cu lucrări de Brahms (recitalul Șt. Ruha—F. Weiss și concertul simfonic dirijat de Miki Inoue), ori a două seri, tot consecutive, cu lucrări de Haydn (concertele Cvartetelor „Pro camera" și „Concordia") a creat o monotonie nedorită, în ciuda incontestabilei valori a creațiilor, afectînd însăși ideea de varietate, de noutate ce trebuie să stea în general la baza structurii unui Festival. Și, poate n-ar fi fost lipsită de interes alternarea mai dinamică a formațiilor și soliștilor clujeni cu formații și interpreți din alte orașe ale țării și, de asemenea, selectarea mai judicioasă a compozitorilor români și a *acelor* opusuri care să-i reprezinte în ceea ce au ei caracteristic.

Despina PETECEL

Simpozion de muzicologie

În colaborare cu A.T.M. și cu Filarmonica din Cluj-Napoca, Filiala Uniunii compozitorilor din orașul gazdă al festivalului „Toamna muzicală clujeană" a organizat în cadrul ediției 1982 un simpozion pe tema „Creație, interpretare și receptare în arta muzicală".

Au participat compozitori și muzicologi din București, Cluj-Napoca, Tg. Mureș și Timișoara.

Prefigurînd, în luarea sa de cuvînt, cadrul general al tematicii simpozionului, muzicologul prof. dr. Romeo Ghircoiașiu, vicepreședinte al Uniunii compozitorilor, secretarul Filialei din Cluj-Napoca, s-a referit la temele incluse în programul dezbaterilor și anume :

1. Creativitate, preocupare actuală în estetica, psihologia artei și sociologia contemporană a muzicii.

2. Receptarea artistică în condițiile diversificării stilistice a muzicii noastre de azi.

3. Stratificarea publicului muzical ca receptor al artei.

4. Rolul criticii în dezvoltarea și educarea publicului muzical.

5. Creativitatea și originalitatea artei populare în lumina celor trei ediții ale Festivalului Național „Cîntarea României".

Făcînd o serie de incursiuni în problemele privind teoria comunicării, a recepționării mesajului artistic și a rolului fiecărui factor (creator-interpret-public) în fenomenul artistic, vorbitorul a definit importanța discuțiilor pe această temă, de largă implicație social-culturală, salutînd atît inițiativa organizatorilor „Toamnei clujene" de a programa simpozionul în cadrul manifestărilor festivalului cît și prezența participanților la această întîlnire.

În intervenția sa, compozitorul Szabo Csaba din Tg. Mureș s-a referit la cercetările sale privind „Materializarea simțului pentatonic în creația populară". El a prezentat și analizat 12 astfel de moduri, descoperite în practica populară românească și maghiară din Transilvania și în muzica japoneză. Presărată cu exemple și considerațiuni teoretice interesante, conferința a fost primită cu multă atenție.

Compozitorul Valentin Timariu din Cluj-Napoca s-a referit la o serie de caracteristici generale ale simfonismului enescian, printre care : tematismul, plurivocalitatea, concepția ciclică și consecințele acesteia în organizarea globală a timpului muzical. Majoritatea temelor expuse fac parte din proiectul tezei de doctorat a compozitorului care se anunță ca deosebit de interesantă.

Folcloristul și muzicologul Virgil Medan din Cluj-Napoca s-a referit la o serie de probleme de actualitate pentru receptarea și valorificarea folclorului, la noțiunea de creație și interpretare în practica folclorică, — cu accepțiuni proprii și cu distincții speciale în raport cu practica muzicii culte. S-a impus mai ales ideea necesității completării permanente a colecțiilor de cîntece populare existente, cu noi culegeri, fiecare artist popular însușindu-și — pînă la identificare cu propria sa creativitate — cîntarea moștenită și transmisă prin generații și care se pierde odată cu dispariția fiecărui cîntăreț popular.

Asupra acestei idei a insistat și compozitorul Mircea Chiriac din București. El s-a referit mai ales la practica sa de vechi cunoscător al folclorului lăutăresc și la dispariția unui valoros tezaur de cîntece, mai ales „bătrînești" datorită unei nejustificate lipse în ce privește înregistrarea sonoră (în Arhivele Institutului de cercetări etnologice și dialectologice sau ale altor instituții ce se ocupă de creația populară) a valorilor genului.

Compozitorul Cornel Țăranu a expus o serie de idei rezultate din activitatea sa de creație și de dirijor al prestigioasei formații „Ars Nova" din Cluj-Napoca, formație care se situează în primele rînduri ale promovării muzicii românești contemporane în țară și străinătate. El s-a referit la îmbogățirea genului de spectacol muzical cu noi forme (opera de cameră, teatrul instrumental, etc.) și la necesitatea ca în atenția teatrelor muzicale să se afle problema asigurării condițiilor care fac posibil ca aceste noi genuri de spectacol să ia ființă și să se dezvolte. Este ceea ce se petrece în momentul de față la Opera Română din Cluj prin grija noii conduceri, lucru salutat cu căldură de vorbitor.

Compozitorul Nicolae Brînduș s-a referit în intervenția sa la dichotomia dintre artă istorică și artă cu motiv istoric prin prisma semnificației și a coeficientului de originalitate și creație, (de sens și de limbaj) conținute într-o operă artistică, indiferent de gen.

Muzicologul și compozitorul clujean Emiliu Dragea în expunerea sa „Receptarea muzicii moderne, o problemă ?" a menționat următoarele : „Acumulările cantitative și calitative din domeniul creației muzicale contemporane au dus, cum este și firesc, la un decalaj, între progresele realizate prin descoperirea, într-un timp relativ scurt, de noi relații între formele sonore și semnificația lor, și perfecționarea mai lentă a codului de receptare a muzicii de către marele public bazat, după cum se știe, pe valorile tradiționale. Creația muzicală contemporană vine azi în sprijinul auditoriului în mod divers. Alături de formele tradiționale, concertul zilelor noastre (și exemplul formației *Ars Nova* este edificator în acest sens) primește noi punți de legătură modificîndu-și forma în spiritul plasticizării elementelor fonice cu elemente vizuale care merg uneori pînă la proiecție. În același cadru de revitalizare a conținutului și formelor de expresie specific muzicale intră cu o dimensiune nouă resursele folclorului relevînd substraturi ale fondului de aur al muzicii noastre populare. La toate acestea se adaugă resursele legate de cîntarea neobizantină".

Muzicologul Andrei Benkö din Cluj s-a referit — într-o ordine similară de idei — la problema educației muzicale a publicului (la dezbaterea căreia a contribuit de asemenea, în intervenția sa și muzicologul Bujor Dînșoreanu din Tîrgu-Mureș) afirmînd : „La educația muzicală a publicului contribuie nu numai pedagogii, ci, într-un fel sau altul, toți muzicienii. Pe parcursul dezvoltării culturii muzicale a apărut *tipul compozitorului pedagog* care a sesizat necesitatea prezenței sale nu numai pe frontul formării specialiștilor. Zoltan Kodaly spunea : «Cu cît este cineva mai bun muzician, cu atît are posibilități mai variate, mai bogate spre a atrage și pe alții în lumina plină de bucurii a muzicii ; cu atît el poate mai bine să slujească mărețul scop ca muzica să devină un bun al întregului popor (...) Se poate ca unii să se simtă fericiți și fără artă. Ignoti nulla cupido. Să nu-i invidiem. Din muzică izvorăsc surse uriașe de energie pentru viața spirituală. Trebuie să militäm ca aceste izvoare să fie la îndemîna a cît mai mulți» ; și, mai departe : «Scopul școlii elementare este fixarea bazelor devenirii omului complex. Fără muzică acest tip de om nu există. (...) Propun colegilor mei creatori de simfonii, ca din cînd în cînd să treacă pe la grădinițele de copii. Acolo se decide dacă după două decenii va exista un public care să le audieze creațiile»."

Muzicologul Doru Murgu din Timișoara a prezentat referatul „Opțiuni tematice și particularități de receptare în teatrul liric contemporan". Realizînd un interesant grupaj de direcții și orientări în creația românească de gen, vorbitorul s-a referit la coordonatele „pe care vin să le înșiruie, înlănțuite într-o salbă valorică creațiile lirice românești, și anume : 1. reiterarea universului ideatic pornind de la marile tragedii clasice pînă la omonimele lor contemporane ; 2) opțiunile pentru tematica istorică și de legendă ;

3. creația lirică cu argumentul ideatic de sorginte literară ; 4. opera și baletul pentru copii". În continuare vorbitorul s-a referit la unele probleme de valorificare, innoire și receptare ale acestor genuri aflate azi (cf. Pascal Bentoiu) în „*Criză ?* — dar în același timp (într-o) fantastică vitalitate".

În intervenția sa, muzicologul *Enea Borza* din Cluj s-a referit la „Noi creații românești în interpretare recentă pe podiumul clujean și receptarea lor de către public" subliniind buna primire de care se bucură în orașul gazdă al simpozionului creația românească valoroasă, în interpretările de înalt nivel de care are parte în majoritatea cazurilor.

În încheierea luărilor de cuvînt, muzicologul Gheorghe Firca a adîncit cadrul teoretic-științific al problemei relației dintre creator-interpret și public cu incursiuni într-o serie de metode noi de investigație muzicologică : teoria comunicării, semiologiei, probleme de structură și aspecte de semantică muzicală.

Lucrările simpozionului s-au dovedit de real interes — după cum a reieșit și din cuvîntul de închidere rostit de muzicologul Romeo Gircoiașiu — și, în consens cu asistența, socotim că această remarcabilă acțiune se cere permanentizată în toate edițiile viitoare ale Festivalului „Toamna muzicală clujeană" spre a-i oferi un plus de strălucire și problematică.

N. B.

Festivalul cîntecului ostășesc la a șasea ediție

În primitoarea sală a Radiodifuziunii s-au desfășurat în zilele de 10, 11 și 12 octombrie concertele Festivalului cîntecului ostășesc, creat de conducerea superioară a armatei în scopul promovării unor piese menite a îmbogăți repertoriul muzical destinat tineretului aflat sub drapel. Bazat pe un concurs preliminar, la care s-au prezentat peste două sute de lucrări de compozitori profesioniști și amatori, civili și militari deopotrivă, gala laureaților a prezentat juriului și publicului cele douăzeci și șapte de melodii încununate cu premii și mențiuni la categoriile marșuri, cîntece patriotice și cîntece de muzică ușoară.

Concertul final, susținut de formații corale ale armatei, de soliști vocali și de Orchestra de estradă a Radioteleviziunii, a demonstrat varietatea inspirației și a soliștilor aflate de compozitori în finisarea cîntecelor destinate ostașilor. De la piesele în ritm de marș și cîntecele cu intonație concertistică, la cele de muzică ușoară, toate s-au axat — atît prin textul lor, cît și prin ritm, tempo, melodie și ethos — pe specificul armatei, slujind astfel deplin ideea festivalului și scopul concursului.

Premii și mențiuni au fost atribuite, la capitolul marșurilor ostășești, pieselor *Ostași ai vremii noastre*, de Radu Șerban, text de Gheorghe Vîlcu (premiul I), *Ani frumoși din ostășie* de lt. col. Ion Pelearcă (premiul II), *La cazarmă sună goarna* de Victor Popescu, text de Angel Cîrstea (premiul III), *Înainte, pas întins* de Gheorghe Șoima (Premiul Institutului de cercetări etnologice și dialectologice), *Trec studentele-ostași* de serg. maj. Mihai Cotruș, text plut. maj. Marius Nica (premiul C.C. al U.T.C.), *Bună dimineața* de Dan Mizrahi, text de Eugen Rotaru, *Jurămînt* de Mircea Stan, text de Ioanid Romanescu, *Ostași ai României* de Ștefan Andronic, text de Ion Socol (mențiuni). La categoria cîntecelor patriotice au luat premii și mențiuni *Baladă pentru Ștefan cel Mare* de Gheorghe Bazavan, text de Ioan Meițoiu (premiul I), *Ostași mereu la datorie* de Iovan Miclea, text N. Constantinescu (premiul II), *Aviatorii* de Ștefan O. Ciutac, text lt. col. Călin G. Ionescu (premiul III), *Sub al țării tricolor* de Cornel Arion, text de N. Constantinescu (premiul C.C.E.S.), *De la Dunăre la mare* de Dan Beizadea, text Petre Idriceanu (premiul Uniunii compozitorilor și muzicologilor), *Vatra mea de dor și cînt* de Ctin. Romașcanu, text de Nicolae Dumbravă (premiul Uniunii scriitorilor), *Poartă școala noastră nume de erou* de maior Ion Ursu, text de lt. Emil Almășan, *Sîntem constructori militari* de Iacob Ciortea, text de Angel Cîrstea, *Fruntea sus, soldat !* de Vasile Tudose, text de Vasile Speranța (mențiuni).

Partea a doua a galei laureaților a prezentat melodiile de muzică ușoară distinse cu premii și mențiuni : *Două iubiri* de Ion Cristinoiu, text de Angel Grigoriu (premiul I), *Ești ostaș la datorie* de Temistocle Popa, text de Mircea Blok (premiul II), *Visul meu* de Marcel Dragomir, text de Romeo Iorgulescu (premiul III), *Voi apăra pămîntul tău, iubită țară* de Ionel Tudor, text de Romeo Iorgulescu (premiul M.I.), *Țară scumpă ești la tine-acasă* de cpt. Teodor Moisescu, text de lt. col. Călin G. Ionescu (premiul Consiliului național al Organizației pionierilor), *Elev de școala militară* de Marius Țeicu, text de Petre Nicolae (Premiul Biroului U.T.C. al Consiliului politic superior al armatei), *Acolo, undeva* de Aurel Giroveanu, text de Angel Grigoriu, *Eterna primăvară* de Dan Bălan, text de Mircea Block, *Ce frumoase-s fetele* de Ion Badea, text de Ion Cozmei, *Șoimi de-argint* de Florentin Delmar, text de Jean Gheliuc (mențiuni).

Ca în orice concurs, au existat și de astă dată diferențe în nivelul artistic al pieselor, în reușita compozitorilor și autorilor de versuri de a realiza deplina sudură între muzică și text. În categoria reușitelor am menționa piesele lui Radu Șerban, Gheorghe Șoima, Dan Mizrahi, Mircea Stan (marșuri), Gheorghe Bazavan, Ștefan O. Ciutac, Dan Beizadea, Ion Ursu (cîntece patriotice), Ion Cristinoiu, Temistocle Popa, Marcel Dragomir, Marius Țeicu, Aurel Giroveanu, Florentin Delmar (muzică ușoară). Fără ca piesele nemenționate să nu-și fi meritat în întregime trofeele dobîndite după o temeinică deliberare a juriului de specialiști.

Pe lîngă cîntecele premiate de concursul-festival, interpretarea dată de formațiile corale ostășești — corul Școlii militare de muzică, dirijor Ion Golcea ; corul de femei-ofițeri ai Casei centrale a armatei, dirijor Silvia Secrieriu ; corul Regimentului de

gardă, dirijor cpt. Tudor Chiva ; corul ostășesc „Albatrosul", dirijor plut. adj. Marin Hudițeanu : corul și orchestra Ansamblului artistic „Doina" al armatei dirijori col. Sergiu Eremia, cpt. Constantin Popovici și Gheorghe Popescu — a contribuit în bună măsură la nivelul artistic al concertelor și, în ultimă instanță, la succesul de public al cîntecelor.

La capitolul muzicii ușoare, Orchestra de estradă a Radioteleviziunii, dirijată de Sile Dinicu, a asigurat pieselor o excelentă prezentare, acompaniind soliști ca Mirela Voiculescu, Liana Lungu, cvintetul „Luchian", Cornel Constantiniu, George Enache, Dorin Anastasiu ș.a.

George SBÂRCEA

"Capodopere ale muzicii și literaturii universale"

Primul concert pe care orchestra și corul Radioteleviziunii l-au susținut în capitală, pe familiara „scenă de joi", atrăgea atenția din mai multe puncte de vedere. Întrucît deschiderea propriu-zisă a stagiunii s-a oficiat în această toamnă într-un alt cadru decît cel cu care se obișnuiseră melomanii bucureșteni — și anume pe marea platformă industrială Pitești — primul *concert de joi* a jucat rolul unei deschideri „particulare" a stagiunii pentru publicul capitalei, public pentru care invitațiile muzicale în studiourile din strada Nuferilor au devenit repere culturale săptămînale. Nu întîmplător, cred, ciclul programatic „Capodopere ale muzicii și literaturii universale" a fost preferat pentru a marca acest moment al reimplicării în realitatea stagiunii, ideea de *capodoperă* recondiționîndu-și în mod constant mirajul și exercitînd supremația perfecțiunii recunoscute ca atare asupra multitudinii de gesturi artistice perfecționabile sau anonime.

Tipul de capodoperă la care se referă însă ciclul citat nu aparține doar muzicii sau doar literaturii, ci este rezultanta unui proces de intersectare a celor două domenii de referință. De regulă actul muzical-componistic urmează celui literar, redimensionîndu-l, dîndu-i pregnanță, amploare, dezvoltîndu-l sau esențializîndu-l, continuîndu-l sau preluîndu-l (tematic, ideatic), însoțind pur și simplu textul literar sau uitîndu-l după punctul final al partiturii (și undeva, în dosarele istoriei muzicii va fi amintit un pretext literar...). În apropierea unora din ipostazele acestui tip de dublă geneză a *capodoperei* ne-am aflat recent, în cadrul concertului amintit mai sus. În primul rînd, *muzica de scenă* exemplificată prin două prea bine cunoscute creații romantice. Muzica la piesa *Visul unei nopți de vară* a fost scrisă de Mendelssohn-Bartholdy în ideea de a însoți muzical episoadele celebrei comedii shakespeariene ; *Uvertura* împreună cu alte fragmente extrase din muzica de scenă (compusă mult mai tîrziu) s-au detașat de suportul literar — de astă dată, greu de uitat ! — urmîndu-și în mod strălucit și elocvent, destinul strict muzical. Muzica lui Grieg scrisă chiar pentru premiera poemului dramatic *Peer Gynt* de Ibsen a avut succes deplin ca muzică de scenă, partitura muzicală concurînd textul dramatic ca popularitate. Pentru ca să dea muzicii independență (textul poetic al lui Ibsen însoțește adesea muzica prin rostirile personajelor dramei), compozitorul însuși a extras și tipărit, din cele 23 de fragmente cu soliști, cor și orchestră, două suite simfonice devenite în timp celebre.

Ordinea în relația generativă cuvînt-sunet se inversează în *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* de Beethoven, muzica fiind aceea care l-a inspirat pe poetul Kuffner în a scrie partea poetică în secțiunea cu cor ; același fond de adînc și totodată expresiv umanism care iradiază, entuziasmant, copleșitor, din muzica Titanului, l-a îndemnat pe poetul contemporan Johannes Becher să scrie un text nou, cu o mai mare putere de rezonanță. Versiunea românească a textului așa cum l-am auzit cîntat în concert nu ni se pare a se ridica la nivelul muzicii — care singură grăiește (!) mai convingător.

Ipostaza cea mai echilibrată a dublei geneze a capodoperelor muzical-literare rămîne teatrul muzical : cuvîntul își păstrează greutatea inițială în intima formulare a edificiului artistic ; în egală măsură generatoare și structurale, cuvîntul și sunetul există doar împreună, motivîndu-se reciproc, împletindu-și același destin. *Capodopera* s-a numit de astă dată *Oedip*, tragedia lirică a lui George Enescu.

Dacă din monumentala operă enesciană nu au fost cîntate decît două momente, „Aria sfinxului" și „Scena încoronării" (selecția a fost în deplin acord cu tonalitatea concertului !) în schimb, în cazul celor două muzici romantice de scenă, numărul fragmentelor care alcătuiau de obicei versiunile de concert a fost lărgit, pentru a oferi ascultătorilor o imagine cît mai completă (și adevărată) a partiturilor.

Un alt merit al concertului în cauză constă în readucerea în prim-planul actualității a compozițiilor pentru soliști, cor și orchestră — un ansamblu vocal-instrumental amplu, pretențios, dar de o bogăție timbrală și o forță emoțională aparte. Corul Radioteleviziunii, pregătit de dirijorul Aurel Grigoraș, și-a interpretat cu siguranță și sensibilitate rolul important care i-a fost încredințat în tălmăcirea tuturor celor patru lucrări din program. De altfel întreaga „distribuție" a fost gîndită la nivelul capodoperelor interpretate ! Soprana Sanda Șandru se integrează contextului feeric al celor două muzici de scenă, prezența sa (vocală și nu numai) vibrînd nuanțat la impulsurile lirismului romantic. Se poate spune că Adina Iurașcu *a creat un rol* în „Aria Sfinxului" din tragedia lirică *Oedip*, răspunzînd perfect, cu trăirea-i pasională, ardentă, și cu inegalabila-i voce, momentului de intens dramatism al confruntării cu Oedip, cu *Omul*. Replica lui Pompei Hărășteanu în rolul lui Oedip — mistuitoare căutare a certitudinilor ! — a fost convingătoare. Ca de fiece dată, participarea în concert a pianistului Valentin Gheorghiu a fost o bucurie auditivă.

Dar rolul cel mare, decisiv în întreaga mișcare sonoră a ansamblului de voci și instrumente, rămîne cel al dirijorului : Iosif Conta, ajuns la momentul *clasic* al exprimării sale dirijorale, cînd se poate

declara egal cu el însuşi ; ne-am învăţat cu ţinuta sa impecabilă în faţa orchestrei, pe care o stăpîneşte lucid şi sigur ; gestul său este plastic, de o eleganţă sobră, dar mai ales adecvat, eficient. În interpretarea pe care a dat-o lucrărilor amintite am sesizat plăcerea cu care sublinia elementele de surpriză sau de punctuaţie fermă, siguranţa în declanşarea şi conducerea atît a momentelor graţios-melancolice cît şi a celor grandios-triumfale, simţul nuanţelor şi al încărcăturii tensionale.

Dirijor, solişti, cor şi orchestră s-au raliat inspiratei selecţii muzicale în a ne oferi un concert de nobilă ţinută artistică.

Carmen CĂRNECI

Stanislaw Wislocki—Barbara Gorzynska

„Seară de muzică poloneză" ar putea fi numit concertul de la Ateneu, avînd ca invitaţi două nume de rezonanţă în arta interpretativă poloneză. Şi nu numai atît ; alcătuirea programului a subliniat, prin locul important acordat muzicii poloneze, valabilitatea celor afirmate mai sus. În deschiderea programului, am ascultat, în primă audiţie, *Roza vînturilor* de Kotonski, lucrare simfonică avînd însă interesante caracteristici camerale rezultate din alternanţa grosimilor orchestrale maxime, a densităţilor bine subliniate cu largi pasaje de soli, interpretate însă fără a presupune brianţă, strălucire solistică ci în direcţia unei discreţii de autentică natură camerală. Cu alte cuvinte, piesa se construieşte din juxtapunerea secvenţelor de tutti pasajelor solistice, preponderenţa expresivă a acestora din urmă conferind lucrării un interesant caracter cameral.

Interpretarea *Concertului pentru vioară şi orchestră* de Szymanovski s-a bucurat, în versiunea Barbarei Gorzynska, de momente de autentică artă interpretativă. Expresivitatea cîntului solistei poloneze se sprijină îndeosebi pe o atacare în forţă a cantilenelor ; cu alte cuvinte, departe de a fi lipsită de relief expresiv, de pregnanţă în atac sau de cotituri abrupte în mersul liniei melodice, interpretarea apare ca fiind prezentă, vie (uşor violentă uneori) şi, de aceea, convingătoare (mai puţin convingătoare a fost interpretarea lucrării oferite în bis — o splendidă pagină bachiană).

În încheierea concertului, am putut asculta o versiune bucurîndu-se de categorice valenţe expresive, a binecunoscutei *Simfonii în do minor* de Beethoven (despre pericolul ameninţînd capodoperele literaturii muzicale de a se demonetiza, devenind şlagăre, cu tot ceea ce presupune aceasta ca „simplificare" a interpretării, s-a scris frecvent). Arta dirijorală a lui Stanislaw Wislocki se distinge printr-o deosebită acurateţe a gestului. De aceasta se leagă, nu direct însă, economia de mijloace ca principiu de temelie al gesticii dirijorului polonez. Acele cîteva nesincronizări între susţinerea tensiunii gestului dirijoral şi incandescenţa muzicală a orchestrei (în partea a patra) apar întrucîtva ca devenind inerente. Interesant de observat a fost însă faptul că, dincolo de o anumită rigiditate (depinde de unghiul de abordare, bineînţeles) a nuanţării părţii a doua, interpretarea a excelat prin construcţie, prin ştiinţa ridicării planurilor orchestrale în aşa fel încît din asamblarea lor să se nască o formă muzicală perfectă, presupunînd rigiditatea unghiurilor de îmbinare ca obligatorie condiţie pentru realizarea rotunjimii echilibrului arhitectonic, pentru asamblarea perfectă a momentului de expresie muzicală în forma ei cea mai potrivită : simfonică.

Viorel CREŢU

Simfonia a V-a de Bruckner la Radioteleviziune

Paul Popescu continuă şirul simfoniilor de Bruckner cu cea de a cincea, una dintre cele mai inspirate. Ideea ciclului simfonic brucknerian ar fi putut căpăta aspectul şi importanţa unui eveniment dacă nu s-ar fi dilatat prea mult în spaţiul a două stagiuni. Ar fi putut fi deci un eveniment pentru că Paul Popescu reuşeşte să se identifice în cea mai mare măsură cu universul brucknerian şi are totodată capacitatea şi mijloacele de a-l reînsufleţi prin orchestră. Dirijorul îşi dezvăluie uimitoare afinităţi faţă de simfonismul lui Bruckner, se apropie de această muzică poate mai mult ca de oricare alta : aliajul de seninătate şi tensiune, de simplitate melodică (banală adesea) şi complexitate armonică şi contrapunctică, aspiraţia spre monumental şi sublim (bombastică uneori) şi trama pasională în acelaşi timp, îşi găsesc ecoul în structura sa temperamentală.

În concert interpretarea *Simfoniei a V-a* a fost o reuşită tocmai prin punerea în valoare a trăsăturilor amintite şi prin înfiriparea treptată a unui edificiu sonor logic şi coerent în care fiecare linie era gîndită în perspectiva întregului (nu numai a simfoniei).

Publicul este de fiecare dată receptiv la astfel de reuşite care, deşi n-au aproape nimic spectaculos în ele, generează o undă de autenticitate lesne detectabilă ; aplauzele de la sfîrşit unificau o manifestaţie spontană deşi numărul spectatorilor nu era, din păcate, prea mare.

În prima parte a programului, în afara unei treceri nesemnificative a două părţi (prima şi ultima) din suita *Privelişti moldoveneşti* de Mihail Jora, Ilinca Dumitrescu a prezentat *Concertul* de Haydn ; aşa cum ne-am aşteptat, solista a ştiut să dea o anume substanţialitate desenului melodic haydnian în care interpreţii văd de cele mai multe ori doar vioiciunea şi delicateţea sonoră, frumoase în sine dar gratuite. Repetarea finalului, ca supliment, a întărit şi clarificat această primă impresie.

Dan SCURTULESCU

Gheorghe Halmoș

În publicația *Wiener Chopin-Blätter*, organ al Societății Internaționale Chopin din capitala austriacă, se puteau citi, nu de mult, cuvinte deosebit de elogioase adresate pianistului român Gheorghe Halmoș. Ca invitat de onoare al numitei Societăți, Gheorghe Halmoș a concertat cu mare succes în fața publicului vienez determinîndu-l pe criticul Richard A. Prilisauer să noteze : „...după aplauze furtunoase s-au mai cîntat două *Mazurci* de Chopin și, ca un *cîntec de adio*, Preludiul nr. 20 din op.28, realizat așa cum rar se poate auzi ! Mulțumim profesorului Halmoș !"

Din programul prezentat la Viena, alcătuit, în prima parte, din *Passacaglia* de Toduță, *Sonata în Do major KV 330* de Mozart, *Patru Intermezzi, op.119* de Brahms, iar în cea de a doua parte din lucrări de Chopin, Gheorghe Halmoș a realizat în recitalul său de la Ateneul Român cele *Patru Intermezzi* de Brahms la care a adăugat *Preludiu, Allegro și Fuga în Do major*, în varianta Bach/Busoni și *Sonata în si minor* de Liszt.

Gheorghe Halmoș este un interpret ce imprimă cîntului său o notă aparte, determinată de un imens cumul de știință, talent și sensibilitate. Ca de fiecare dată am fost din nou captivați de personalitatea sa atît de deosebită. Numele lui Gheorghe Halmoș a căpătat semnificații aparte pentru toate categoriile de ascultători. Pentru cei vîrstnici, Gheorghe Halmoș este certitudinea unei deveniri a cărei ascensiune a putut fi urmărită pas cu pas, realizarea unor promisiuni trecute în fapte prezente. Pentru tinerii învățăcei ai artei sunetului, pianiști în potențial, viitorii artiști în cel mai complex sens al noțiunii, Gheorghe Halmoș este maestrul căutat a cărui părere are putere de lege și greutate de sentință definitivă. Iar pentru cei foarte tineri, Gheorghe Halmoș a devenit un ideal rîvnit, de care, prin muncă, tinzi mereu să te apropii, o realitate palpitantă ce oferă siguranța că eforturile, zbuciumul, neliniștea și nesiguranța inerente începuturilor, trebuie și pot fi depășite în drumul către deplina realizare.

L-am cunoscut îndeaproape pe Gheorghe Halmoș. Personalitatea sa este fascinantă, interpretarea sa cucerește iar vitalitatea și puterea de muncă ce-l caracterizează, impresionează. Pentru Gheorghe Halmoș viața este sinonimă cu pianul iar oxigenul său de fiecare zi este muzica. O cultură solidă, în domenii extrem de diverse, însoțită de vasta experiență a unei vieți de interpret, pianist-concertist și de dascăl, îi oferă artistului șansa unei posibile identificări a celor mai ascunse sensuri ale partiturii pe care o are în față. Imprimările sale au devenit astăzi adevărate „documente" de referință în istoria pianisticii românești. Ne-am convins din nou de aceste adevăruri ascultînd cele *Patru Intermezzi* de Brahms — mai cu seamă pe cele în si și mi minor, ca și minunata *Sonată în si minor* de Franz Liszt, a cărei audiție a lăsat amintiri de neșters.

În arta lui Gheorghe Halmoș se împletesc într-o deplină armonie și unitate atît exactitatea dictată de respectul deplin față de semnul scris cît și acel inefabil, acel „ceva" propriu doar marilor artiști. Gheorghe Halmoș este un astfel de artist. Generațiile trecute, cele prezente și chiar și cele viitoare știu bine asta. Adevărat, de cîțiva ani, Gheorghe Halmoș a părăsit catedra sa din cadrul Conservatorului bucureștean. Dar nu și-a părăsit și învățăceii, mai exact, aceștia nu l-au părăsit. Sufletește, ei au rămas puternic legați de fostul lor maestru. De fapt, oricine l-a cunoscut pe Gheorghe Halmoș dorește să-l revadă din nou căci clipele petrecute în compania sa sînt clipe de neuitat. Iar aparițiile sale în public, astăzi, din păcate, din ce în ce mai rare, sînt momente de mare bucurie pentru toți cei care-l iubesc pe artistul Gheorghe Halmoș. Împreună cu aceștia ne alăturăm cronicarului vienez, rostind și noi din suflet acel „Mulțumim, profesor Halmoș !".

Integrala creației camerale beethoveniene

Miercuri, 3 noiembrie, a avut loc cea de a VIII-a seară muzicală din ciclul Integrala creației camerale a lui Ludwig van Beethoven în viziunea profesorului universitar Zoe Dumitrescu-Bușulenga și a muzicologului Iosif Sava. Am avut deja timpul necesar a ne familiariza cu acest gen de manifestări muzicale, pregătite de altfel cu minuțiozitate de către Iosif Sava, prin duminicalele sale emisiuni de educație muzicală. Invitațiile Euterpei, pe programul II al postului de Radio-București, și Serata muzicală de pe canalul II al Radiotelevizionii Române. De multe ori copleșiți de avalanșa de informație cuprinsă în emisiunile numite, aveam sentimentul unei poveri mult prea grele pentru umerii unui singur comentator. Și totuși, Iosif Sava este mereu prezent la întîlnirile cu ascultătorii săi — căci și-a format deja un public ce-l poate numi, pe drept cuvînt „al său", mai mult chiar, inițiind o nouă formulă de educație a maselor largi, cu precădere a tinerilor îndrăgostiți de arta sunetelor, prin aceste seri beethoveniene ce au loc sub cupola Ateneului Român. Într-un contact direct de astă dată, pe viu, Iosif Sava apare în fața publicului însoțit de un alt mare nume al culturii românești contemporane — istoricul literar, profesor universitar Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Astfel, dintru început, sub semnul interferenței domeniilor, aceste dialoguri spontane dar, în culise, atît de minuțios pregătite, capătă o notă aparte, de inedit, de original. Personalitatea profesorului universitar Zoe Dumitrescu-Bușulenga este copleșitoare. Cumulul de informație pe care Zoe Dumitrescu-Bușulenga se străduiește să-l comunice auditoriului este imens, iar, în intenția binevoitoare de a spune cît mai mult, tempo-ul vorbirii sale este extrem de rapid. Este

foarte greu, uneori practic imposibil, a urmări o atare expunere, ce are la bază atît dezinvoltura exprimării cît şi o erudiţie şi, în ultimă instanţă, un talent cu totul ieşit din comun. Întîlnirea cu o astfel de personalitate este, în acelaşi timp, binevenită dar şi periculoasă. Periculoasă pentru că poate inhiba ascultătorul care, strivit, cu greu se mai poate ridica. Binevenită pentru la fel de posibilul efect de stimulare, de îndîrjire de a persevera pe drumul aspru şi sinuos al cunoaşterii, ce conduce la idealul pe care-l ai în faţă. Prin întreagă atitudinea lor, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, împreună cu Iosif Sava vizează acest potenţial. Publicul este considerat deliberat ca un egal partener de discuţie, atît de des repetatele cuvinte, „după cum ştiţi şi dumneavoastră" nivelînd prăpastia care, în sine, există, între scenă şi sală. De la serile beethoveniene — ce bine ales subiect de început pentru o atare acţiune muzical-educativă de masă — pleci incitat la studiu, incitat la cunoaştere, incitat la lectură. Căci imense sînt teritoriile culturii către care istoricul literar şi muzicologul îţi deschid calea.

Tratînd un anume subiect, respectiv o anume lucrare din vasta creaţie beethoveniană, comentatorii încearcă, pe cît posibil, o exhaustivă plasare a sa atit în contextul obiectiv al politicii, psihologiei şi culturii timpului în care lucrarea a fost concepută, cît şi în parametrii subiectivi ai creatorului ei. Cîteva dintre nenumăratele întrebări la care se oferă duble răspunsuri date fiind diferitele specialităţi ale partenerilor de dialog sînt : cînd a compus Beethoven ? *Ce* l-a determinat să compună ? *Cum* a compus şi *ce efect* a avut respectiva creaţie atît asupra contemporanilor cît şi importanţa ei pentru posteritate. Într-o singură seară s-au pomenit nume de mare rezonanţă din istoria culturii mondiale — Goethe, Herder. Heine, Socrate, Romain Rolland, Musset, Lamartine, Freud, Schoppenhauer, Napoleon, Eminescu, Creangă, Byron, în aceeaşi seară s-a vorbit despre Germania, Franţa, Italia, Grecia, Anglia, România şi, tot în aceeaşi seară, s-au putut asculta, de astă dată într-o cu totul altă stare de spirit, într-o cu totul altă atmosferă pe care o datorăm îndrumătorilor noştri întru creaţia beethoveniană, *Sonatele pentru pian în Do major, op.35 „Waldstein"* şi în *Mi bemol major, op.81 a „Les adieux"* în două interpretări diametral opuse — Irina Bughici şi Iosif Ion Prunner. Studentă în anul I la conservatorul bucureştean, Irina Bughici a adus pe scenă prospeţimea tinereţii sale, temeinice cunoştinţe muzicale, o sensibilitate cu totul ieşită din comun şi o tehnică ce promite mult pentru viitorul drumului pe care abia l-a început. Deosebit de interesant şi de binevenit dialogul iniţiat de Iosif Sava cu interpreta referitor la materialul tematic cuprins în părţile sonatei ce urma a fi audiată. Mai puţin inspirată considerăm reţinerea interpretei pe scenă, pe tot parcursul prezentării (dialogului) care a durat mai mult de o oră. Credem că oboseala acestei prea îndelungate tensiuni şi-a pus amprenta asupra acurateţii redării. Cît priveşte muzicalitatea Irinei Bughici, putem avea doar cuvinte de laudă. Mai cu seamă în partea a III-a a *Sonatei în Do major op. 35 „Waldstein"*, pianista a cucerit prin sonorităţi de o finete aparte. Ceea ce i-a lipsit însă interpretei, în momentul cheie al piesei, a fost vigoarea. Dar, sîntem cu totul de acord că, în viitor, ştiinţa, tehnica, sensibilitatea însoţindu-se cu experienţa pe care doar multiple apariţii în public o poate oferi şi cu vîrsta ce marchează puternic viziunea artistică şi Beethoven-ul Irinei Bughici va deveni cu adevărat Beethoven ! Un atare exemplu ne-a oferit Iosif Ion Prunner. Vigoarea bărbătească, tipic beethoveniană impetuozitatea prezenţei, dezinvoltura interpretării ne-au determinat a-i ierta micile imperfecţiuni tehnice, ca şi cele cîteva neclarităţi în evidenţierea vocilor. Dar, un alt punct de atracţie al serilor iniţiate de către muzicologul Iosif Sava, sînt cu siguranţă prezenţele tinerilor pe podiumul de concert. Dialogul, vizînd iniţial parteneri egali, se transformă astfel într-un veritabil dialog al generaţiilor. Iar astfel de confruntări (apropieri) au dat întotdeauna — istoria o confirmă — rezultate minunate.

Cristina SĂRBU

Recitalul violoncelistului Aleksandr Rudin

În programul de sală era anunţată ca primă piesă *Sonata* de César Franck (cea pentru vioară) — o greşală, firește ; în locul ei, Rudin a cîntat *Sonata* de Francoeur dar, cu posibilităţile pe care ni le-a arătat în această a doua piesă, ar fi putut s-o cînte cu uşurinţă pe prima. Sunetul său amplu, rotund, catifelat ne impresionează dintru început ; ca şi o naturaleţe desăvîrşită a cîntului. De aici, de la deplina uşurinţă cu care-şi stăpîneşte mijloacele, ajunge — cu un grad mai sus — la ardoarea cu care articulează fiecare notă, la promptitudinea nuanţării, la virtuozitatea strălucitoare. Toate aceste atribute n-ar fi de ajuns pentru tipul de interpret pe care-l presupunem a fi Aleksandr Rudin — interpretul complet — de nu s-ar adăuga muzicalitatea şi exteriorizarea ei expresivă, ce vin să desăvîrşească ansamblul de calităţi descris mai sus. Ca exemplu, ne poate servi cel mai bine partea lentă din *Sonata nr. 4* de Beethoven a cărei temă principală se întruchipa într-o frază condusă şi finisată pînă la una din perfecţiunile ei posibile. Deşi aici ar fi de spus că *Sonata* de Beethoven a fost mai puţin reuşită, prin comparaţie. Rudin este încă o idee prea tînăr, nu „s-a aşezat" cu totul şi asta se vede în Beethoven mai ales.

Aleksandr Rudin este un fin creator de atmosferă : în *Sonata* de Debussy etala un registru neaşteptat de întins în care fiecare volută se integra într-un coerent edificiu sonor. Ardenţa cîntului, vibrato-ul intens, lăsau loc aproape instantaneu unei treceri peste note abia sugerate.

O plăcere coloristică, capriciozitatea meridională tipică, langoarea sau sprinteneala incisivă se întrepătrundeau şi-şi schimbau continuu aspectul. *Sonata* de Debussy se conturează sub mîna lui Rudin

caleidoscopică, alunecoasă cînd crezi că e mai precisă, ca un parfum ce adie cînd violent, cînd aproape nesimțit. A fost, credem, piesa cea mai pe deplin închegată și cea mai substanțială sub aspect interpretativ.

Ceea ce apare interesant la Rudin sînt două trăsături complementare, esențiale : rigoarea, grija cu care pregătește o lucrare, grijă mereu prezentă în timpul execuției — o preocupare artizanală, probitatea profesională a artistului — și filonul emoțional, tendința pasională care-l marchează poate cu prioritate. Dar pe care și-o ține mereu în frîu fără a da la iveală decît măsura necesară unei expresivități care, deși viguroase și încărcate de patos, rămîne controlabilă. La o ascultare mai atentă discernem și o nuanță senzualistă în modelarea sunetului sau în intonarea unor intervale (descendente cu precădere), deși curios, figura sa, privirea nu exprimă nimic din toate acestea, doar concentrarea. Mîinile sînt însă nervoase, suple, cu adevărat vii.

În *Suita italiană* de Stravinski, Rudin ne-a dat cîte ceva din tot ce am încercat să relevăm pînă acum. În încheierea programului ne-a oferit o piesă de pură virtuozitate : *Fantezie pe o temă din opera „Cocoșul de aur"* de Rimski-Korsakov — Zimbalist, extrem de atrăgătoare deși muzica în sine nu era la nivelul celorlalte lucrări ale serii. Rudin a făcut risipă de farmec în frazare, de nerv, de căldură, de ușurință și de o acuratețe de cristal. Piesa i se potrivea perfect, l-am suspectat chiar de o înclinație spre muzica în care „efectele" sînt în prim plan. Dar nu l-am ascultat Bach, Beethoven prea puțin, părerea noastră poate fi doar anticipativă. Revenind la o idee anterioară, spunem că Rudin este foarte tînăr dar îl așteaptă probabil o carieră încununată de izbînzi. În orice caz, cel puțin deocamdată, plăcerea de a-l asculta covîrșește orice analiză critică sau estimare a viitorului său artistic. Acestea vin după.

Lidia Efgrafova la pian, o distinsă doamnă în vîrstă, a încercat să păstreze aceeași manieră ca a mult mai tînărului său partener, fără însă să reușească întotdeauna.

Dan SCURTULESCU

Cvintetul „De Jacobijnen"

În ultimii ani, publicul de pretutindeni manifestă un interes tot mai viu pentru muzica unor veacuri îndepărtate, din Renaștere și pînă la clasicismul timpuriu. Apar de aceea tot mai frecvent formații de diferite dimensiuni — de la trio pînă la orchestră de cameră — specializate în interpretarea acestui gen de muzică. Dincolo de diversitatea componenței numerice, formațiile acestea se diferențiază și prin instrumentul folosit, unele recurgînd la instrumentele uzuale ale orchestrei simfonice din zilele noastre, altele la instrumente originale din secolele XVII—XVIII sau la reconstituiri moderne ale unor instrumente de epocă, ca de pildă Cvintetul belgian „De Jacobijnen", care a susținut un interesant program la sala Ateneului.

Creat relativ recent, în 1979, Cvintetul „De Jacobijnen" a și început să se afirme în viața muzicală internațională, obținînd un prestigios premiu I la concursul pentru formații de muzică veche de la St. Hubert. Dar dincolo de meritele personale ale fiecăruia din muzicienii care alcătuiesc acest grup, la succesul lor a contribuit mult și sonoritatea specifică, realizată cu instrumente care reproduc cu fidelitate originalele de epocă. Dintre cei cinci membri ai formației, Patrick Beukels folosește copia unui flaut de lemn Rottenburgh din Bruxelles, datînd din 1740, Marcel Ponseele copia unui oboi de lemn Stanesby din Londra construit în același an, iar Piet Stryckers copia unei viola da gamba franceze Colichon cu 7 corzi, de la sfîrșitul secolului al XVII-lea. Doar Wilfried Deroo cîntă pe un instrument original de epocă, o vioară italiană construită de Carlo Giuseppe Testore, un vestit lutier din școala milaneză de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, școală creată de frații Grancino, elevii marelui Nicolao Amati din Cremona. Cît despre Guy Penson, el folosește clavecinul pus la dispoziție în sala de concert în care se deplasează grupul.

Dintru început, *Cvartetul pentru flaut, oboi, vioară și continuo în Sol major* de Telemann, compus în 1733, s-a impus ca un divertisment tipic pentru genul de *Tafelmusik*, practicat cu predilecție de maestrul de la Hamburg. Influența franceză este aci evidentă, tonul degajat, elegant, evocînd mai degrabă feeriile de la Versailles sau de la Sceaux decît climatul sever al portului nordic german. Cele trei instrumente melodice care țes această tapiserie muzicală nu sînt desigur cele indicate în partitura originală, autorul avînd încredere în bunul gust al interpreților, conform obiceiului epocii. Flautul, oboiul și vioara, folosite de grupul belgian, au imprimat lucrării vioiciune și bună dispoziție, creînd impresia că muzica ar fi fost compusă ieri.

Au rămas apoi în scenă violonistul Wilfried Deroo și cuplul de basso continuo (viola da gamba și clavecin) pentru a interpreta *Sonata nr. 6 pentru vioară și continuo în mi minor* de Jean-Marie Leclair, căruia solistul i-a impregnat un dinamism, o virtualitate și o sinceritate a accentelor amintind de contemporanii italieni ai compozitorului francez, în primul rînd de Vivaldi. În program a urmat, în continuare, chiar Vivaldi, cu al său *Concert de flaut în Re major op.10 nr. 3 „Il gardelino" (Sticletele)*, în care solistul este de obicei acompaniat, dacă nu de o orchestră de tip simfonic, cel puțin de o orchestră de cameră. Aci, însă, acompaniamentul s-a redus la un oboi, o vioară, o violă da gamba și un clavecin, ceea ce nu a tulburat prin nimic echilibrul între solist și ansamblu. A fost, fără îndoială, cel mai izbutit moment al serii, Patrick Beukels parcurgînd partea flautului solo cu o eleganță suplă, într-un rafinat climat poetic, în timp ce cvartetul acompaniator a adoptat tempi de o mare exactitate, cu o frazare reținută, clasică, dar cu întreg „brio"-ul necesar.

După pauză, *Suita nr. 2 pentru vioară, oboi și continuo în La major* de Louis Antoine Dornel (din *Livre de Symphonies*, 1709) ne-a prilejuit cunoștința cu un compozitor francez contemporan al lui Couperin, autor al unor *Symphonies* care sînt de fapt mici suite în trio (cum a și fost intitulată cea de față), cuprinzînd o succesiune de dansuri de epocă, în cea mai bună tradiție a lui Lully din veacul precedent. O *Sonată pentru flaut și continuo în Sol major* de Carl Philipp Emanuel Bach i-a permis din nou lui Patrick Beukels să-și valorifice măiestria și simțul stilistic, mai ales într-un *Rondo-Presto* final, realizat într-un tempo extrem de rapid și totuși cu o precizie exemplară. În încheiere, *Concertul „à cinque" în mi minor* de Joseph Bodin de Boismortier a permis întregului grup să reînvie atmosfera galantă a rococo-ului, căruia i-a fost de altfel dedicat aproape în întregime programul acestui grup cameral belgian.

Ansamblul balet „Tanz-Forum" din Köln

După diferitele ansambluri de balet contemporan din S.U.A., Anglia, Suedia, Belgia etc., grupul „Tanz-Forum" din Köln ne-a prilejuit un prim contact la București cu reprezentanții artei coregrafice din R.F. Germania, artă care a luat în anii din urmă o dezvoltare spectaculoasă. Astăzi există 40—50 de ansambluri de balet profesioniste vest-germane, din care aproximativ 35 ca părți componente ale unor teatre de operă. Sînt, în general, ansambluri de mici dimensiuni, avînd 20—25 de dansatori, rareori 30, excepție făcînd doar trupele Operelor din Hamburg, München, Stuttgart (aproape 60) și „Deutsche Oper am Rhein", care prezintă spectacole pentru două orașe învecinate, Düsseldorf și Duisburg (cu 70 de dansatori). Ansambluri specializate în baletul contemporan există la Wuppertal, Bremen, Heidelberg și, mai recent, la Osnabrück.

În acest context general, „Tanz-Forum" din Köln, cu cei 27 de dansatori ai săi, ocupă o poziție bivalentă : este trupa de balet a Operei din Köln, pentru care realizează divertismentele coregrafice din spectacolele repertoriului curent de operă, dar se afirmă și independent, ca un ansamblu de balet contemporan, oferind seri Stravinski, Bartók etc. la Köln și în turnee întreprinse în întreaga lume. De aci derivă și specificul calificării membrilor grupului, o calificare dublă, atît în direcția baletului clasic, cît și a celui modern. O altă trăsătură specifică a trupei o constituie și caracterul ei internațional. La conferința de presă organizată cu prilejul venirii ansamblului în București, coregrafulșef Jochen Ulrich a venit însoțit de șapte dansatori, pe care ni i-a prezentat ca fiind originari din Austria, Franța, Suedia, Islanda, Polonia, S.U.A. și... R.F. Germania. Mai există în trupă și balerini din Anglia, Belgia, Australia și diferite țări sud-americane.

Spre deosebire de practica altor ansambluri, în care maestrul de balet imprimă exclusiv propriile sale concepții coregrafice tuturor producțiilor, Jochen Ulrich nu cultivă la „Tanz-Forum" stilul său personal (cu excepția, desigur, a baletelor a căror coregrafie o semnează), preferîndu-i o largă deschidere spre o diversitate de stiluri, ceea ce a avut drept urmare montarea la Köln a unor balete coregrafiate de americanul Glen Tetley, englezul Christoph Bruce, olandezul Hans van Manen etc.

Pentru deschiderea spectacolului de la București, Jochen Ulrich a ales una din coregrafiile sale proprii, destinată să înfățișeze tocmai diversitatea posibilităților stilistice și tehnice ale dansatorilor săi. Intitulată în mod semnificativ *Exerciții pentru balerini*, lucrarea prezintă, pe parcursul a patru secvențe, un rezumat al diferitelor tehnici de balet, de la clasicele salturi și piruete pînă la mișcările pline de fantezie și de dezinvoltură ale coregrafiei moderne, executate atît solistic, cît și în mici ansambluri, cu o impresionantă virtuozitate individuală și colectivă. Pentru sublinierea caracterului neformal al tuturor secvențelor, costumația dansatorilor (creată de Sybille Henne) poartă pecetea cotidianului : fetele sînt îmbrăcate în rochii înflorate de stradă și pantofi cu toc înalt, iar băieții apar în cămăși albe, pantaloni negri și picioarele goale. Acest caracter de aparentă nonșalanță este accentuat și prin faptul că băieții evoluează aproape permanent cu mîinile în buzunare, ceea ce le și creează o dificultate tehnică în plus.

Fondul muzical al secvențelor este asigurat la pian de către Samuelina Tahija — compozitoare și pianistă indoneziană, colaboratoare permanentă a ansamblului —, care prezintă muzica sa proprie, concepută în deplin acord cu caracterul „de exerciții" al dansurilor (pornind de la simple exerciții pianistice — game, arpegii, etc. — ea intercalează apoi, pe parcurs, spirituale aluzii la Chopin sau la alți compozitori clasici) și interpretată cu o desăvîrșită tehnică instrumentală. Uneori, ritmica apare întărită de instrumente de percuție, alteori din difuzoarele sălii răzbat zgomote stranii, ca de șoapte sau exclamații neînțelese, pentru ca, în anumite momente, balerinii înșiși să emită unele interjecții, subliniind cu efect culminația unei suite de mișcări.

Între cele patru secvențe ale baletului se intercalează, ca mici divertismente, evoluții de solo, duet sau mici grupuri, pentru care pianista recurge la piese de atmosferă braziliană, compuse de Darius Milhaud în perioada anilor 1917—1919, cînd era atașat cultural pe lîngă Ambasada Franței de la Rio de Janeiro (*Amintiri de la Rio, Corcovado, Tijuca, Ipanema* etc.).

Deși „Tanz-Forum" nu este alcătuit din soliști și corp de ansamblu, dansatorii fiind folosiți sub toate formele, în funcție de necesitățile coregrafice, cîteva personalități s-au impus totuși prin fantezia și precizia exercițiilor : Tony Westwood, Julie Christie, Ralf Harster, Bruno Jacquin, Leszek Kuligowski și — surpriză ! Philippe Tallard, cunoștința noastră mai recentă din spectacolele Baletului regal al Flandrei.

Partea a doua a programului a cuprins două momente dintr-un întreg spectacol dedicat de „Tanz-Forum" lui Kurt Jooss, pionier al baletului expresionist, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la crearea vestitului balet *Masa verde*, cu care a venit și la București în anii '30. Dacă trupa vădește — după cum ne-a declarat Jochen Ulrich — influența Marthei Graham în tehnica folosită, stilul ei continuă însă și tradiția lui Kurt Jooss. Este ceea ce s-a putut constata în baletele *Metropola* și *Masa verde*, prezentate în coregrafia originală a lui Jooss (reconstituită după notațiile sale), în aceeași scenografie și aceleași costume, în timp ce muzica, execută la fel ca acum 50 de ani la două piane (Samuelina Tahija și Hilary Griffiths), este tot aceea de atunci, a lui Alexandre Tansman (*Metropola*) și Fritz Cohne (*Masa verde*), cu caracterul ei desuet, dar care nu poate fi desprinsă de coregrafie, deoarece se constituie într-un tot unitar cu aceasta.

Edgar ELIAN

Concursul Cvartetului Conservatorului „George Enescu" din Iași

În cadrul concertelor de tineret, Filarmonica „George Enescu" a programat la 23 octombrie în sala Studio concertul Cvartetului Conservatorului „George Enescu" din Iași. Formația, laureată cu premiul I la concursul de cvartete studențești de la Brașov—1982, se compune din următorii membri : Cristina Mondiru — vioara I, Violeta Delia Gînju — vioara a II-a, Laura Nechita — violă și Magdalena Cristea — violoncel.

Programul concertului a cuprins : *Cvartetul nr. 6* de Wilhelm Berger, *Cvartetul „Ciocîrlia" op.64, nr. 1 în Re major* de Joseph Haydn și *Cvartetul în la minor op. 29* de Franz Schubert. Sînt, evident, lucrări care cer din partea interpreților o desăvîrșită pregătire tehnică, o serioasă disciplină de ansamblu și o bună înțelegere a stilului.

Universul frămîntat, contorsionat, al muzicii *Cvartetului nr. 6* de Wilhelm Berger — lucrare de căpetenie din creația camerală a autorului — a fost bine reliefat de către formația conservatorului ieșean ca și zonele (nu multe la număr) luminate de o tristă speranță, din cea de a doua parte. Este o lucrare care presupune o capacitate de construcție, o fină mînuire a detaliului, o sigură organizare și focalizare a secvențelor în vederea împlinirii *formei* ; o formă ce nu se lasă ușor stăpînită, ușor comunicată și înțeleasă. Aportul interpretării este în consecință salutar : într-o mare măsură tinerele interprete au dominat această muzică, lucru revelator pentru tinerețea lor și pentru tradiția ieșeană de interpretare a muzicii de cameră românești și universale. Dar de aici și pînă la *etalon* ar mai fi și pași de trecut.

Devenit lucrare de baraj a Concursului de muzică de cameră de la Brașov, cvartetul *Ciocîrlia* de Haydn primește an de an, de la formație la formație, de la școală la școală, noi valențe interpretative, noi surprize, noi dezamăgiri (uneori). Este acea virtualitate inepuizabilă a capodoperei de a genera înțelesuri (și erori) mereu vii, proaspete, actuale în orice timp și epocă. Am apreciat fără rezerve pasiunea tinerelor interprete, elanul și tehnicitatea, tonul expresiv și căldura talentului autentic ; ele iradiază deasupra oricăror rezerve (mai mult sau mai puțin) scolastice. (*Stilul* este de fapt o perpetuă actualizare și nu un exponat de muzeu...).

Aceasta s-a putut cu și mai multă claritate evidența în interpretarea *Cvartetului op.29 în la minor* de Schubert, unde abaterile *artistice* de la norme „imuabile" (pentru cei care, tineri fiind, *trebuie* să creadă în ele, și mai ales în ceea ce privește *dinamica* și *agogica*), colorau adesea interpretarea, anume la acea extrem de fină zonă în care intenția fluctuează între sensuri ascunse, nebănuite, ale operei și „manierismul" unor procedee : dilemă rezolvată de la caz la caz.

Concertul a lăsat tuturor o impresie vie, și așteptăm cu interes noile apariții ale tinerei formații.

Nicolae BRINDUȘ

Tineri soliști chinezi

Privind templul „Norul verde", apoi muntele „Fîntînii de jad", contemplînd cele 111 întruchipări ale lui Budha din templul „Înțelepciunii", întotdeauna ești cuprins de o anumită senzație de măreție a forțelor umane, a gîndirii care este capabilă să zămislească frumusețea parcă de vis. Poporul chinez, dacă ar fi să ne gîndim doar la inexprimabilele sentimente cu care sînt investiți dragonii sau leii simbolizînd forța, păsările foenix simbolizînd măreția, fericirea și viața îndelungată, este capabil de realizări impresionante, particulare înainte de toate, pornind din cele mai vechi timpuri și neobosind pînă în zilele noastre. Lucirea soarelui atotputernic pe olanele smălțuite în culori verzi, galbene, sau, în orice caz, alte culori vii de pe acoperișuri, este un semn al acestei putințe alimentate permanent cu resurse vitale.

De mai multe ori am avut posibilitatea să constat deosebit de serioasa pregătire instrumentală și coregrafică a tinerilor interpreți care ne-au vizitat țara, dar parcă acum sentimentul a fost și mai puternic. Urmărind țimbalista Qu Bingxun, ca interpretă a festivului muzical intitulat *Munții Tianshan în sărbătoare*, sau conducînd cu deosebită abilitate evoluția celor patru colegi ai săi, am fost convins că sînt martorul unui veritabil record, formidabila

interpretă dovedindu-se plină de virtuozitate în aria muzicii cînd calde, intime, cînd dezlănțuite, cu adevărat concertistice. La fel, Zhou Yu șiYu Qiwei, soliști la instrumente vechi cu corzi, denumite arhu și gaohu, cîntau cu multă poezie cîteva monumente geografice din țara lor, sau înscriau în cînt păsările din regiunea Kanton, de multe ori intonațiile amintindu-ne un fond folcloric comun, chiar pentru popoare care sălășluiesc la mii de kilometri depărtare.

Sînt prezente, în cîntul tinerilor interpreți chinezi, în același timp, bucuria vieții noi, hotărîrea de a învinge cu dezinvoltură toate obstacolele care se pot ivi din diferite motive. Ariile lor glisate, translațiile practicate pe instrumente cu sonorități misterioase (flauți gravi) alcătuiesc în totalitate o hartă muzicală particulară, în care, așa cum arătam, sentimentul trăiniciei, al încrederii în izbînda necondiționată sînt faruri stimulative.

La fel, dansatorii Shan Ying, Mao Xaochum și Zhang Haigang, mînuind săbii, evantaie, farfurioare sau mici elemente decorative, s-au făcut purtătorii bucuriei, a plăcerii născute din lucruri mici, aparent lipsite de însemnătate, vehemenți în lupta cu cei care doresc răul, naturaliști prin costume, solari prin mișcări. Peștișori de aur, figuri de pe frescele din grota Dunhuang, micuța crescătorie de albine, întoarcerea de la culesul frunzelor de dud, această întreagă cuprinzătoare arie tematică născută din cotidian și din basm era slujită cu multă ingeniozitate, nelipsind nici ura, durerea, întunecarea, pentru moment desigur, încrederea și victoria fiind precumpănitoare.

Pentru soliștii vocali Peng Liyan și Chan Chachang, înzestrați cu voci calde, pătrunzătoare, particulare erau, pe lîngă emisia de un anumit gen, intimitatea și vioiciunea ce stăteau la baza declarației tinerei fete care-și cînta dragostea brodînd punguța de mătase, simbol al sentimentelor adînci pe care le poartă iubitului, sau care ridicau un veritabil lamento dedicat prieteniei puternice, inspirate din lirica celebrului poet clasic chinez Li Tai Pe.

Dacă ar trebui să aleg, din programul artiștilor chinezi, ce m-a impresionat cel mai mult, atunci aș menționa vibrația cu care au fost interpretate partiturile românești *Ciocîrlia, Hora staccato, Mult mi-e dragă primăvara* și *Moldova mea,* aflate în repertoriul lor parcă dintotdeauna și pentru totdeauna, ca un semn al prețuirii reciproce, al cunoașterii profunde ce se poate realiza prin muzică, prin artă.

Anton DOGARU

„Invitațiile Euterpei" la un deceniu de existență

Între puținele emisiuni longevive, de radio sau de televiziune, „Invitațiile Euterpei" par să aibă un loc aparte ; un scurt istoric va fi probabil elocvent. Prima emisiune este datată 15 noiembrie 1972, fiind inițiată și realizată de doi dintre cei mai cunoscuți și activi redactori muzicali : Teodora Albescu și Iosif Sava. Colaborarea lor a continuat pînă la 15 aprilie 1979 iar de atunci și pînă în prezent emisiunea rămîne în sarcina unui singur autor — Iosif Sava.

La început emisiunile duminicale sub genericul Euterpei reprezentau în fapt o tatonare a propriului profil, încercînd să devină un radio-program total în care pagini de muzică simfonică alternau cu cele de operă sau de divertisment, uneori. După un an s-a relevat ideea unei structuri deliberat educative a emisiunii, păstrînd diversitatea subiectelor, mai tîrziu centrîndu-se asupra unor teme de ordin estetic și filosofic ordonate în cicluri ce revin periodic. Iată cîteva : relația muzică — filosofie, mesajul social educativ al muzicii, relația muzică — cunoașterea artistică și științifică, semnificația unor documente muzicale românești (un ciclu foarte bogat intitulat „Documente, confesiuni, relatări"), contribuția unor artiști români la ridicarea muzicii românești, mari personalități componistice și interpretative ș.a.m.d. „Invitațiile Euterpei" folosește uriașele rezerve ale fonotecii radio, pline de surprize cînd ai răbdarea și dorința de a căuta, și care rămîne pare-se inepuizabilă.

Despre această emisiune s-au exprimat păreri din cele mai diverse — critice sau laudative (mai ales în ultimul timp) — de către oamenii de știință, literați, oameni de artă etc. și cele mai puține de către muzicieni. I s-a reproșat în primul rînd volumul prea mare al textului vorbit în dauna celui muzical și chiar ideea comentariului în sine, pretinzîndu-se că muzica nu are nevoie de explicații. Firește această premisă e falsă pînă la un punct, uitîndu-se deasemenea că „Invitațiile Euterpei" erau și sînt o tribună de la care se pledează pentru atragerea oamenilor către muzică. Să admitem că mulți dintre aceștia, indiferent de profesia lor, și-au format educația muzicală prin emisiunea pe care o aniversăm acum și că datorită ei au devenit melomani fideli, și cîștigul în acest sens ni se pare de cea mai mare importanță. Pentru unii chiar „Invitațiile Euterpei" sînt prietenul pe care-l aștepți o săptămînă întreagă (Radu Cosașu în „Contemporanul") — ceea ce poate fi lauda cea mai rîvnită a unui realizator de emisiuni și, pe de altă parte, o mărturie a valorii ei intrinseci.

Pe baza acestei experiențe de zece ani, Iosif Sava a putut concepe serialul Seratelor muzicale la televiziune : extinderea aceluiași gen de preocupări în domeniul vizualului și al noilor resurse filmografice, invitarea unor personalități ale culturii românești la incitante colocvii, lărgind considerabil posibilitățile de impact asupra publicului ; și totuși „Invitațiile Euterpei" își păstrează devotații săi ascultători și constituie o emisiune al cărui viitor rămîne deschis.

Iosif Sava a primit pentru aceste două emisiuni premiul de muzicologie al Uniunii compozitorilor, deci și o recunoaștere oficială, după cea a publicului, mult mai spontan în aprecieri.

Fără a putea intra, măcar sumar, în analiza emisiunilor „Invitațiilor Euterpei", a ideilor pe care le vehiculează și a pregnanței lor muzicologice, ne

rămîne doar posibilitatea de a remarca neobișnuita lor audiență, foarte rar întîlnită în orice alt profil radiofonic, și rolul lor determinant în propagarea muzicii și mai ales în apărarea ei împotriva minimalizării — voite sau nu — în conștiința epocii.

Pentru eforturile, pentru căutările, pentru inspirația pe care le implică susținerea unei astfel de emisiuni săptămînale timp de un deceniu, îl stimăm pe Iosif Sava, pentru ardoarea cu care menține mereu viu idealul marii muzici în speranța unei lumi mai înțelepte — și prin muzică —, îl admirăm fără rezerve.

Dan SCURTULESCU

Prime audiții

În viața muzicală clujeană două prime audiții au atras în mod deosebit atenția : *Simfonia a II-a* de Vasile Herman și *Preludiu și Canon* de Hans Peter Türk. Interpretată de Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Cluj-Napoca dirijată de Horia Andreescu, *Simfonia a II-a* de Vasile Herman continuă șirul unor lucrări ale compozitorului clujean, care constituie, am putea spune, o nouă etapă în modul de valorificare a materialului de proveniență folclorică. Drumul de la *Simfonia I* (1976) pînă la cea de a doua simfonie (1980) este fructificat prin *Cvartetul de coarde nr. 2, Paleomusica și Neanes.* Vasile Herman are preferințe pentru autenticitate, în sensul acesta urmărind nu numai extragerea de formule melodice și ritmice din folclor, dar și recompunerea lor într-un spațiu în care traseele sonore pornesc și ajung prin confluență să dezvăluie noi resurse expresive ale melosului popular. În cazul *Simfoniei a II-a*, compozitorul clujean preia o serie de celule din folclorul Huedinului iar recompunerea lor este inclusă într-un proces de abstractizare ce permite a pune în evidență evoluția gîndirii muzicale a compozitorului. Precizarea aceasta o considerăm de cea mai mare importanță pentru o mare parte din lucrările lui Vasile Herman din ultima perioadă, filiația folclorică, fără a se confunda cu citatul în adevăratul sens al cuvîntului, fundamentează stilistic și relevă mecanismul de făurire a materiei sonore într-un spirit ce se vrea organic și procesual românesc. Aceasta chiar dacă tehnica de elaborare face apel la construcții din cele mai rafinate. *Simfonia a II-a* poate fi tipică în acest sens. Alături de autenticitate, Vasile Herman aduce prin formă anumite „permanențe", care departe de a fi tipare schematice, articulează muzica în contururi ce organizează curgerea fonică.

Cele cinci părți ale simfoniei — *Canon* (în sensul etimologic al cuvîntului, de regulă sau succesiune riguroasă), *Antistrofa, Diacronia, Rhytmos-Melos* și *Epoda,* sînt în fapt ipostaze ale foniei. Acest mod de a privi materialul sonor, continuă și perfecționează anumite procedee fapt ce ne permite a-l recunoaște pe Vasile Herman compozitorul prin modalități specifice.

Orchestra Filarmonicii de Stat din Cluj-Napoca a tălmăcit prin intermediul dirijorului Horia Andreescu multe din valențele expresive ale lucrării. În acest sens, claritatea expunerilor tematice, urmărirea subtilă a dezvoltării nucleelor tematice cît și dozarea densităților fonice și coloristice au fost calități incontestabile ale interpretării.

Lucrarea *Preludiu și Canon* pentru 12 instrumente de coarde de Hans Peter Türk a fost interpretată de Orchestra de cameră „Dinu Lipatti" a Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca dirijată de Barbu Casiu. Predispoziția compozitorului pentru construcția ordonată a materialului sonor este numai o latură, firesc evidentă, a creației lui H.P. Türk. Procedeele componistice folosite, clasice sau devenite clasice îi dau prilejul compozitorului de a se manifesta liber în sensul în care necesitățile spirituale interioare devin mobiluri de reconsiderare a sensibilității. Asistăm în acest caz la o inovație autentică a structurii formelor, laturile permanente ale acestora, ca de exemplu în canon (mișcarea în sens retrograd) nefiind mecanisme închise ci autentifică sensuri expresive cu nuanțe noi. Așa se explică și procedeul dezvoltării unei singure configurații armonice (terțcvartul minor) din *Preludiu* în care izoritmia dezvăluie tenta recitativică. Astfel de conexiuni pot fi urmărite și în dinamica folosită, mișcarea în sens retrograd, permanența a polifoniei, compozitorul o reactivează printr-o interesantă mutație procedurală, sensurile inverse ale planurilor dinamice aduc următoarea stratificare : crescendoului din *dux* îi corespunde un descrescendo în *comes* și invers, sau densității unui cluster îi corespunde un unison. Procedeele asigură astfel atît „continuumul" necesar oricărei creații valoroase cît și un contrast care auditorului îi poate sugera reactic, prin analogii, sonorități apropiate de lumea unor transfigurări ale etosului popular, chiar dacă intuiția compozitorului nu se destăinuie și tematic. Credem că în cazul lui H.P. Türk cu ultima lucrare asistăm la o fază de experimentare a unor noi corelații în planul procedeelor muzicale care își caută și găsesc noi resurse expresive într-un veșmînt propriu legat de aspirațiile sufletești ale compozitorului.

Emiliu DRAGEA

„Nu-i bai !"

Este salutar un act de curaj profesional ca, într-un oraș fără tradiție în domeniul revistei, cum este Baia-Mare, să se nască prin muncă, seriozitate, talent și perseverență, într-un timp relativ scurt, un ansamblu care să depășească așteptările în domeniu, care să înfrunte dificultățile și să se confrunte cu marile scene ale genului.

Desigur este foarte meritorie inițiativa băimăreană, așa cum meritorie este și partitura scriitoricească și muzicală a spectacolului, prin aportul cuplului Mihai Maximilian—Vasile Veselovschi, întărit prin ani de atîtea fructoase colaborări, la care se adaugă talentul și stilul antrenant al întregului ansamblu, bine

sudat prin tinerețea și devotamentul pentru muzică, dans, cuplet.

Spectacolul *Nu-i bai !*, semnat de cuplul de autori mai sus amintiți și prezentat de Teatrul Dramatic — Secția Estradă din Baia-Mare, aflat în turneu în capitală, a adus în peisajul vieții artistice bucureștene clipe de vervă și bună dispoziție.

Interpreții de muzică ușoară Doina Cristina Marin (cu mișcarea scenică tinerească, amplă, rirtmată, cu linia clară a vocii în piese cu aranjament orchestral plăcut), Adriana Cucu (cu reale calități scenice), Bebe Andercău (cu vădită înclinație spre temele melodice pline de sensibilitate), sau Gheorghe Bondrea (cu voce cultivată, caldă, plină), care reia vechile, dar mereu proaspetele teme ale tangoului, au fost acompaniați de grupul vocal feminin bine armonizat, ale cărui reale calități de canto, teatru și mișcare scenică s-au dovedit cu prisosință în întregul spectacol.

Prologul spectacolului, prezentat de Magdalena Ion cu vivacitate, pune accente satirice problemelor care se cer tratate chiar și în fraza șarjantă a revistei.

Scurtele momente de teatru umoristic, „Întoarcerea fiului", „Telefonul", l-au detașat pe Paul Talașman ca un veritabil actor de comedie, cu talent și fantezie scenică.

Omogenitatea actoricească a celei mai mari părți din ansamblu s-a dovedit din plin în sceneta „Nunta", cu puternice accente satirice adresate modului mercantil și denaturat de a trata frumoasele și tradiționalele obiceiuri de nuntă, scenetă care aduce și cîteva idei interesante de compoziție și scenografie.

Cu certitudine, trupa de balet s-a reliefat ca un exemplu de muncă complexă în domeniul revistei, într-o adevărată incursiune în lumea eternului vals, a muzicii și stilului *Beatles*, sau în parodia western (de ce oare se apelează mereu la această sursă), în care am avut plăcerea unei secvențe french-can-can de bună calitate, precum și a folclorului pe teme moderne.

Epilogul „revistei" aduce un plus de prospețime și tinerețe, o invitație la jocurile de iarnă ale copilăriei, la drumeție și voioșie, un elogiu adus zonei a căror mesageri interpreții au fost.

Este de subliniat cît har există în acești tineri artiști, pentru că ei declamă cu aceeași dezinvoltură cu care dansează, prezintă, cîntă.

O adevărată surpriză, corpul de balet, plin de culoare, sau soliștii cu „școală" a dansului modern, ca Bogdan Dorin, cu perspective în cariera pe care a ales-o, sau realele calități scenice ale lui Hideg László, sau calități de coregraf ale lui Papp Zoltan.

Aranjamentele muzicale, ca și piesele de bună calitate muzicală ale orchestrei conduse de Ivan Fekete, necesită însă și o estetică vestimentară mai adecvată, de o anume omogenitate și sobrietate, chiar dacă este spectacol de revistă.

Trebuie spuse cîteva cuvinte și despre decorurile lui Mircea Matcaboji — simple dar de bun gust.

Ca orice „explorare" a unui nou drum, ansamblul are micile lui carențe, micile lui ezitări, sau inegalități, pe care desigur timpul și munca, cu alte cuvinte experiența și dăruirea profesională le vor învinge cu certitudine.

Ștefan Cărăpănceanu

Deschiderea stagiunii la Filarmonica „Banatul"

Dacă Opera Română din Timișoara și-a deschis stagiunea cu baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta, a cărui premieră a avut loc în iunie, Filarmonica de Stat „Banatul" ne-a oferit în deschiderea stagiunii o altă lucrare românească pe care melomanii au apreciat-o încă de la prima ei audiție din 1977 : oratoriul *Cîntarea strămunilor* de Remus Georgescu.

Reunind un ansamblu orchestral amplu secondat de corul mixt și cu aportul soliștilor și al recitatorilor, compozitorul, dirijorul și directorul filarmonicii, Remus Georgescu a găsit o rezolvare fericită a momentului inaugural. Mesajul oratorului, cu a lui profunzime ce pornește de la obîrșia îndepărtată a poporului nostru și evocînd răscolitor momentele de cumpănă ale istoriei spre a culmina în acel *Imn soarelui* de maximă actualitate, este semnificarea biruinței, împlinirii care a fost clădită pe suferințe.

Impunătoarei fresce vocal-simfonice, în care pe lîngă orchestră au avut un aport cinsiderabil atît corul pregătit de Diodor Nicoară cît și soliștii Virginia Manu și flautista Ioana Mogoș precum și recitatorii Larisa Stase-Mureșan și Sinka Károly, i-au urmat două opus-uri din literatura universală, ambele de mare popularitate.

Concertul pentru vioară de Mendelssohn-Bartholdy a avut ca protagonist pe artistul emerit Ștefan Ruha, care a accentuat laturile sentimentale ale partiturii romanticului german. Păcat că o cedare în vivacitatea tempilor părților extreme a știrbit din incandescența lor.

Pentru orchestră, *Tablourile dintr-o expoziție* de Mussorgski-Ravel au constituit afirmarea calităților individuale și colective ale instrumentiștilor. Sub bagheta severă și precisă a maestrului Georgescu, *Tablourile* au fost riguros reconstituite muzical, căpătînd fiecare specificul și semnificația atît de bine surprinse de compozitor.

Ca timp, reunirea acestor trei lucrări într-un concert a depășit cu mult cele două ore obișnuite dar la început de stagiune, cînd publicul este foarte doritor de a asculta muzică și cînd și interpretările corespund exigențelor lui, aceasta a dus la augmentarea sărbătorescului din debutul șirului de concerte ale Filarmonicii.

Damian VULPE

Stagiuni camerale

În colaborare cu Filarmonica „George Enescu" și cu Palatul Culturii din Pitești, Uniunea compozitorilor a inițiat în ultimii 2 ani o stagiune camerală în orașul-gazdă, menită a prezenta iubitorilor de muzică cultă capodopere ale literaturii universale și românești de gen în interpretări din cele mai

alese. Astfel, în concertul inaugural al celei de a 3-a stagiuni de concerte vocal-instrumentale, în fața unui public entuziast de melomani, și-au dat concursul violonistului Avy Abramovici și mezzosoprana Martha Kessler, acompaniați la pian de Josef Ion Prunner.

Programul a debutat cu *Chaconna* de Vitali, interpretată de violonistul Avy Abramovici și pianistul Josef Ion Prunner care i-au evidențiat cu măiestrie substanța muzicală trecînd prin periplurile variaționale cu o desăvîrșită siguranță. A fost un moment de autentică trăire muzicală anunțînd un concert de excepție. Acesta a continuat cu trei lieduri din literatura preclasică (Carissimi, De Luca și Domenico Scarlatti) în interpretarea Marthei Kessler, care, o dată în plus, și-a afirmat deplina afinitate față de această perioadă a istoriei muzicii vocale. Atît liedurile italiene cît și cele 2 arii de Händel ce au urmat au oferit asistenței momente de încîntare comparabile doar cu *Sonata în mi minor* de Mozart K.V.304 în interpretarea lui Avy Abramovici și Iosef Ion Punner și a *Sonatei, op.81 a* — *„Les Adieux"* de Beethoven, solist tînărul pianist. Capodopere ale literaturii muzicale universale în interpretări remarcabile. Am audiat în continuare muzică de Constantin Silvestri (*Piesă de concert* pentru pian), Ștefan Niculescu (*Echos* pentru vioară solo), lieduri de Diamandi Gheciu, Tiberiu Brediceanu și George Enescu. Un dialog al muzicii românești cu capodopera universală spre deplina satisfacție a tuturor celor prezenți la un recital de înaltă ținută.

*

Sub aceleași auspicii la 1 noiembrie a avut loc la Slobozia un concert cameral susținut de violonistul Mihai Constantinescu și flautistul Virgil Frîncu, acompaniați la pian de Nicolae Licareț. Soliști de frunte ai Filarmonicii „George Enescu", ei au oferit publicului tînăr, deja format și educat în spiritul muzicii culte de cele două stagiuni camerale anterioare, un concert ce a cuprins lucrări de Giovanni Platti, Mozart, Poulenc, Vasile Filip, Mircea Chiriac și George Enescu.

Frumusețea tonului și sobrietatea stilistică, atît de evidente în interpretările violonistului Mihai Constantinescu, s-au afirmat cu prisosință în cele două lucrări (*Sonata în mi minor K.V. 304* de Mozart și *Poemul* de Vasile Filip) prezentate publicului. Este îndeosebi în atenția organizatorilor acestui ciclu de concerte camerale — patronat cu deosebită grijă de organele locale — de a se antrena în această acțiune de cultură și culturalizare primele forțe artistice ale țării. O tradiție care, după cum știm, se naște în fiecare zi și se încetățenește prin consecvență. În interpretarea de același înalt nivel artistic, a flautistului Virgil Frîncu și a pianistului Nicolae Licareț am audiat în continuare *Sonata* de Giovanni Platti, *Epitalam* de Mircea Chiriac (ce muzică distinsă !), *Sonata* de Francisc Poulenc și, în încheierea programului, *Cantabile și Presto* de George Enescu. A fost un concert reușit care și-a împlinit rolul cultural major spre cinstea celor ce l-au slujit cu dăruire și competență.

N. B.

„Carmen" la Teatrul Muzical din Brașov

După Opera Română din București, iată că și Teatrul Muzical din Brașov ne oferă o premieră *Carmen*. Cu un grup restrîns de soliști — care practică totodată și genul operetei —, o orchestră, un cor și un balet de mici dimensiuni, teatrul a reușit totuși să realizeze un spectacol pe măsura cerințelor complexe ale partiturii lui Bizet, căci *Carmen* este deopotrivă o operă cu multe ansambluri, cu multă mișcare scenică, și cu eroi principali care parcurg situații dramatice de o mare diversitate.

Succesul a fost, în primul rînd, al regiei. Carmen Dobrescu a izbutit să creeze, în condițiile date, o imagine de neîncetată forfotă, în mijlocul căreia evoluează eroii imaginați de nuvela lui Prosper Mérimée și cei adăugați de libretiștii Meilhac și Halévy. În același timp, regia a accentuat trăsăturile de caracter ale personajelor principale, îndrumîndu-i pe interpreții rolurilor respective în acest sens și indicîndu-le mișcarea adecvată.

Realizarea solistică cea mai apropiată de exigențele vocale și dramaturgice ale rolurilor a fost aceea a mezzo-sopranei Eugenia Voinescu în Carmen, seducătoare fără vulgaritate în actul I, plină de viață și antren în scena din tavernă, în timp ce în actul III „aria cărților" i-a prilejuit o interpretare de mare forță dramatică. Partenerul ei, tenorul Anton Alexandru, a fost un Don José echilibrat, predominant liric, cu un registru acut sigur și o dicțiune de mare claritate (de altfel, grija pentru inteligibilitatea textului a fost, în mod lăudabil, în atenția majorității interpreților). Înfruntarea finală a celor doi eroi, în actul IV, soldată de această dată cu uciderea lui Carmen cu un foc de pistol, nu s-a ridicat însă la înălțimea restului operei, cei doi cîntăreți neavînd forța de convingere necesară reliefării veridice a conflictului ajuns la apogeu.

În Micaela, soprana Elena Șerban-Szigeti a fost muzicală, sinceră, deși cu unele accente dramatice nu tocmai adecvate caracterului personajului. Excelent, cuplul Frasquita-Mercedes (Liliana Dumitrache—Mioara Cinduleț), mai ales în trio-ul din actul III, realizat cu o deplină precizie și cu sublinierea clară a deosebirii lor de poziții față de Carmen. În toreadorul Escamillo, Ioan Soanea — oaspete de la Opera Română din Iași — nu ni sa părut în forma sa vocală obișnuită. În nota necesară, Jean Penciu (Dancairo), Valentin Popescu (Remendado) și Gabriel Oană (Morales).

În *Carmen*, se folosește, conform tradiției, muzica lui Bizet pentru *Arleziana* ca suport orchestral al

baletului din actul IV, un mic divertisment, destinat să creeze o atmosferă de destindere, față de care concluzia dramatică a operei să apară și mai contrastantă. Dacă însă acest divertisment capătă o extindere exagerată, dramaturgia se diluează tocmai cînd este pe punctul de a atinge punctul culminant. Este tocmai ceea ce se întîmplă în spectacolul de la Brașov.

Un important cîștig pentru *Carmen* îl reprezintă prezența la pupitru a lui Petre Sbârcea, experimentat și talentat dirijor de operă, în prezent prim șef de orchestră și director al Filarmonicii din Sibiu. Invitat la Teatrul Muzical din Brașov să asigure întreaga pregătire muzicală și apoi conducerea premierei și a tuturor spectacolelor următoare, Petre Sbârcea a dovedit o dată mai mult respectul său deplin față de partitură, curățind interpretarea orchestrală de zgura „pompierismelor" atît de uzuale și creînd un adevărat spectacol de operă de cameră. În același timp, el a urmărit cu consecvență ca glasurile de pe scenă să fie percepute clar din sală, neacoperite de sonoritățile exagerate ale orchestrei din fosă. Realizarea muzicală a devenit de aceea, datorită lui Petre Sbârcea, una din calitățile majore ale spectacolului.

Edgar ELIAN

Deschidere de stagiune la Filarmonica „Oltenia"

Sîmbătă 9 octombrie, Filarmonica „Oltenia" și-a deschis stagiunea, la sediu, după un turneu de o lună în Italia. Peste tot pe unde a concertat, la Roma, Palermo, Latina, Taormina, Siracusa și-n diferite alte localități de pe litoral, orchestra simfonică a filarmonicii, dirijată de Teodor Costin, a repurtat succese de răsunet.

Turneul s-a încheiat cu un festival muzical la Benevento, lîngă Napoli, unde corul și orchestra filarmonicii, laureate a Festivalului Național „Cîntarea României", au interpretat *Simfonia a IX-a* de Beethoven în prezența a peste 3000 de auditori.

La realizarea succesului și-au dat contribuția soliștii Emilia Petrescu, Martha Kessler, Florin Diaconescu și Pompei Hărășteanu, precum și dirijorul corului, Alexandru Racu.

În timpul turneului, orchestra a concertat și sub bagheta unor dirijori italieni : Claudio del Prato, Ottavio Ziino, Giuseppe Gigeia, Giuseppe Raffa și Angelo Faia.

Toate concertele au avut loc în aer liber, în splendide amfiteatre romane, unde s-au auzit și efluviile muzicii românești, prezentîndu-se cîteva piese între care menționăm *Hora staccato* de Grigoraș Dinicu și *Rapsodia I* de Constantin Bobescu. Peste tot muzica românească s-a bucurat de o caldă primire din partea entuziastului public italian, care a răsplătit pe mesagerii olteni cu vii aplauze.

Concertul inaugural, care prefațează noua stagiune muzicală, a avut la pupitrul dirijoral pe Andreas Wilhelm din Republica Democrată Germană și ca solistă pe Liliana Ciulei-Atanasiu.

Tînărul dirijor Andreas Wilhelm a absolvit Conservatorul Carl Maria von Weber din Dresda în 1970. Pregătirea muzicală o datorează unor personalități marcante din țara sa : prof. Andor (pian), prof. Rucker (flaut) și Neuhaus (dirijat). Actualmente îndeplinește funcția de prim dirijor al Teatrului liric din Brandemburg. A întreprins turnee de concerte în Ungaria, Bulgaria, Polonia, Cehoslovacia.

Distins muzician, aflat pentru prima oară la pupitrul simfonicului din Bănie, a impresionat prin claritatea gesticii, muzicalitate, rafinament și dozarea sonorităților, atît în *Rapsodia a II-a în Re major* de George Enescu, cît mai ales în *Simfonia a II-a* de Brahms, unde dirijorul a desprins sensurile partiturii, dînd o tălmăcire discursului muzical plină de măreție și expresivitate.

Solista concertului, Liliana Ciulei-Atanasiu, a strălucit în *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Wieniawski ca și în alte evoluții pe estrada filarmonicii noastre ; și de data aceasta, tînăra violonistă a confirmat calitățile sale interpretative : suplețe, tehnică, accente vibrante, ton cald și de bună calitate, stăpînirea superioară a meșteșugului. A cucerit auditoriul mai ales în pasajele cantabile, demonstrînd înalta clasă a școlii românești de interpretare violonistică. Prin astfel de virtuți arcușul său atrage, cucerește, emoționează.

Orchestra s-a situat la înălțimea interpretării atît în concertul de Wieniawski, cît și-n restul programului.

Boris CHELARU

Festivalul coral mineresc „Freamătul adîncului" de la Petrila

Dragostea pentru arta corală a minerilor din Valea Jiului este astăzi cunoscută și prețuită de toți melomanii din țara noastră, care urmăresc cu vie emoție efortul continuu al celor ce, cu destoinică bărbăție, scot din subteran sîmburele dătător de lumină și căldură. Ca simbol al acestui grandios program de muncă și „freamăt" al adîncului, inițiatorii primului festival coral mineresc, Consiliul orășenesc de educație politică și cultură socialistă și Consiliul orășenesc al Sindicatelor Petrila, cu sprijinul organelor de partid locale și al Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă Hunedoara, au făcut ca în ziua de 3 octombrie 1982 să răsune la Petrila acordurile primei ediții, avînd drept obiectiv stimularea creației corale cu tematică minerească și interpretarea ei. Totodată, prima ediție a acestui festival a fost închinată sărbătoririi semicentenarului corului „Freamătul adîncului" din Petrila, în semn de omagiu pentru bogata lui activitate cultural-artistică și pentru prestigiul de care se bucură în larga mișcare artistică de amatori din țară.

Desfășurat sub emblema marelui festival național „Cîntarea României", festivalul de la Petrila s-a bucurat de prezența a numeroase formații corale din Județul Hunedoara cît și din județele învecinate. Juriul festivalului, alcătuit din compozitorii Mircea Neagu, Constantin Romașcanu, George Derieteanu și Iovan Miclea, a urmărit cu interes și satisfacție evoluția celor 12 formații corale prezente pe scena festivalului, găzduit cu generozitate de reîntineritul Club al Sindicatelor din Petrila.

Constituit ca o veritabilă întrecere între coruri, festivalul de la Petrila a înregistrat la prima lui ediție prezența și participarea unor formații corale de prestigiu cum sînt : Corul Clubului minier Ocna de fier, din județul Caraș-Severin, (dirijor N. Petrișor) ; Corul mixt din Ghelari, (dirijor M. Dîrvă) ; Corul Sindicatului Învățămînt Lupeni, (dirijor C. Vadim) ; Corul Întreprinderii de construcții hidrotehnice Rîmnicu Vîlcea, (dirijor Gh. Stratulat) ; Corul Sindicatelor din Vulcani — mixt și bărbătesc — (dirijor D. Petre și F. Atila) ; Corul Întreprinderii miniere din Motru, județul Gorj ; Corul Întreprinderii miniere Barza, județul Hunedoara, (dirijor E. Mărgineanu) ; Grupul coral cameral al Casei de Cultură a Sindicatelor Petroșani, (dirijor, A. Schveitzer) ; Corul de tineret al Întreprinderii de utilaj minier din Petroșani, (dirijor, V. Ureche) și Corul bărbătesc „Freamătul adîncului" din Petrila, formația gazdă, sub conducerea dirijorului Vladimir Ureche, care a încheiat răsunător și amplu spectacolul din cadrul festivalului coral Petrilean.

Repertoriul formațiilor participante la festival a cuprins lucrări reprezentative din creația corală românească, cu precădere contemporană, aparținînd unor compozitori ca : I.D. Chirescu, N. Ursu, N. Lungu, Gh. Dumitrescu, R. Paladi, Gh. Bazavan, M. Neagu, C. Romașcanu, V. Timiș, L. Paceag, G. Grigoriu, I. Miclea, S. Păutza, I. Nicorescu, J. Birtalan, D. Munteanu și alții.

Apreciind ținuta formațiilor participante și pentru stimularea activității corale a acestora în viitor, juriul festivalului a acordat corurilor și dirijorilor acestora numeroase diplome de participare și partituri muzicale din partea Uniunii compozitorilor și muzicologilor, și din partea Comitetului pentru cultură și educație socialistă al județului Hunedoara.

Se poate afirma în concluzie că bilanțul primei ediții a festivalului coral mineresc „Freamătul adîncului" de la Petrila din octombrie 1982 a înregistrat un însemnat succes pentru arta corală românească destinată minerilor din Valea Jiului, și se speră în ridicarea ei la viitoarele ediții pe noi trepte de afirmare pe plan interpretativ.

★

Sărbătorirea, la 2 octombrie 1982, a celor cinci decenii de existență a corului „Freamătul adîncului", al minerilor din orașul Petrila, a constituit un însemnat eveniment artistic în viața culturală a Văii Jiului.

Constituit în anul 1932, corul mineresc din Petrila a înregistrat pe parcursul primei jumătăți de veac o prezență continuă în mișcarea artistică de amatori a județului și a țării, fiind distins cu însemnate premii și distincții județene și naționale la diferite concursuri și festivaluri corale, la care a participat cu o consecvență demnă de toată lauda. Evoluînd de mai bine de un sfert de secol sub conducerea dirijorală a inimosului și talentatului animator Vladimir Ureche, formația corală bărbătească de azi, a minerilor petrileni, se mîndrește la sărbătoarea celor 50 de ani de existență cu un rodnic bilanț artistic, unanim recunoscut de toate forurile de specialitate. Obținerea locului I și a titlului de laureat la cea de a treia ediție a Festivalului Național „Cîntarea României", din anul 1981, a constituit un succes de răsunet care a așezat acest cor definitiv în rîndul formațiilor

fruntaşe ale ţării, fapt ce a răsplătit cum se cuvine nobila pasiune pentru arta muzicală a lucrătorilor din adîncuri.

Pregătită cum se cuvine, această frumoasă aniversare a fost onorată de prezenţa unor personalităţi de prestigiu din CCES şi ICED, Uniunea Generală a Sindicatelor din România, Uniunea compozitorilor şi muzicologilor (reprezentată de compozitorii : Mircea Neagu, Constantin Romaşcanu, George Derieţeanu şi Iovan Miclea) alături de organele de stat, de partid, de sindicat şi cultură ale judeţului Hunedoara, ale Municipiului Petroşani, ale oraşului şi Întreprinderii miniere Petrila, care au cinstit cum se cuvine acest important eveniment cultural din Valea Jiului.

Pentru a încununa sărbătoreşte această manifestare, Comitetul orăşenesc de partid din Petrila şi conducerea minei au asigurat cu sprijin material acţiunea de modernizare a Clubului Sindicatului, înnobilat cu aleasă fantezie artistică prin aportul de nepreţuit al sculptorului amator Ladislau Schmidt din localitate, recunoscut pentru originalitatea talentului său.

Redeschiderea festivă a acestui deosebit de frumos lăcaş de cultură a dublat — prin semnificaţia lui majoră — sărbătoarea corului pe care îl patronează, amplificînd astfel evenimentul în conştiinţa publicului petrilean prezent la această solemnă manifestare artistică.

Programul de aniversare a corului s-a deschis cu *Cîntec de urare pentru Preşedintele ţării*, urmat de piesa *Noroc bun* de Gh. Danga, ambele executate de formaţia sărbătorită. Au urmat apoi, mai multe cuvîntări de salut şi apreciere la adresa corului „Freamătul adîncului", din partea primarului oraşului Petrila, a Comitetului Judeţean de partid Hunedoara, a preşedintelui Comitetului Sindicatului minerilor din Petrila, (tov. Belu Ioan, membru al corului), cuvîntul dirijorului formaţiei, Vladimir Ureche, şi al unor membri ai corului care, în finalul cuvîntului lor, propun expedierea unei telegrame de mulţumire şi recunoştinţă Primului Miner al ţării, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, pentru condiţiile minunate de muncă şi viaţă de care se bucură azi muncitorii din adîncuri ai Văii Jiului. După citirea şi aprobarea textului telegramei, solemnitatea a continuat cu înmînarea unei Diplome de onoare şi a unei Medalii din partea Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste şi a Institutului Central de Etnografie şi Dialectologie, instituţii reprezentate de compozitorul Mircea Neagu, care a rostit cu acest prilej un vibrant şi emoţionant cuvînt de salut corului sărbătorit. Un moment aparte l-a constituit în acest cadru, înmînarea unei Diplome de onoare şi a unei cupe de cristal, alături de numeroase partituri muzicale şi discuri, din partea Uniunii compozitorilor şi muzicologilor, a preşedintelui ei Nicolae Călinoiu, prin compozitorul George Derieţeanu, ca o recunoaştere a prestigiului de care se bucură formaţia corală în marea mişcare artistică de amatori din ţară.

În partea a doua a manifestării, corul sărbătorit a prezentat un bogat şi variat program de cîntece din creaţia noastră corală clasică şi contemporană, ce a cuprins lucrări de I. Vidu, D.G. Kiriac, A. Bena, Gh. Bazavan, M. Neagu, C. Romaşcanu, Şt. Andronic şi G. Grigoriu.

Interpretate cu dăruire şi căldură, cu patosul arderilor lăuntrice, al freamătului din adîncuri de inimi, programul coral bărbătesc a răsunat amplu şi expresiv, creînd în sufletele ascultătorilor adevărate momente de emoţie artistică.

Subliniem faptul că un rol însemnat în evoluţia artistică a formaţiei l-a avut dirijorul şi animatorul său Vladimir Ureche, care cu pricepere şi talent a cucerit simţirea şi interesul coriştilor, cît şi a publicului numeros şi îndrăgostit de muzică prezent în sală.

În încheierea programului artistic, ca un omagiu adus corului minerilor din Petrila, două formaţii de amatori din localitate, alături de Ansamblul „Haţegana" din Hunedoara, au susţinut un variat program de cîntece şi dansuri, cu care au împodobit sărbătoreşte această însemnată manifestare artistică.

Iovan MICLEA

Săptămîna orădeană a muzicii, ediţia a II-a

Începînd din toamna anului 1981, la Oradea, centru de vechi tradiţii culturale şi cu o efervescentă viaţă muzicală în prezent, se organizează o „săptămînă a muzicii". Între 4 şi 11 octombrie curent s-a desfăşurat aici cea de a II-a ediţie a acestei necesare sărbători a artei sunetelor.

Dacă prima ediţie a „Săptămînii orădene a muzicii", cea de anul trecut, se rezumase în general la forţele artistice locale, ediţia de curînd încheiată a reunit ansambluri de prestigiu ca şi formaţii de prim rang din ţară, a reunit, de asemenea, solişti şi dirijori de notoritate, români şi din străinătate. În consecinţă, plusul în ce priveşte participarea şi, implicit, calitatea concertelor şi spectacolelor recentei ediţii, a înrîurit într-o mai mare măsură şi publicul, destinatarul de drept al acestei suite de manifestări.

Ediţia a II-a a „Săptămînii orădene a muzicii" a debutat luni, 4 octombrie, cu un deosebit de izbutit concert simfonic, eveniment la care şi-au dat concursul meritoriu violonistul clujean *Ştefan Ruha*, dirijorul de excepţională eficienţă la pupitru *Cristian Mandeal* şi, nu în ultimul rînd, orchestra din Oradea. Am putut urmări aşadar, în interpretări

de aleasă factură *Uvertura de concert* de Enescu, surprinzător de bine asimilată de către ansamblul simfonic local, apoi o strălucitoare versiune a *Simfoniei spaniole* de Lalo și, poate cea mai convingătoare recompunere sub aspectul realizării orchestrale din acea seară, *Simfonia a IX-a* de Șostakovici.

Șirul manifestărilor prilejuite de „Săptămîna" orădeană s-a încheiat tot printr-un concert simfonic, cel de la 11 octombrie, concert care i-a avut ca protagoniști pe tînărul violoncelist cehoslovac *Daniel Veis*, solist cu excepționale disponibilități, absolvent al conservatorului din Moscova, și pe dirijorul orădean de întinsă experiență *Miron Rațiu*. *Concertul pentru violoncel și orchestră în si minor* de Dvorak, *Salbă — variațiuni simfonice pentru orchestră* de Liviu Comes și *Simfonia fantastică* de Berlioz au alcătuit programul acestui simfonic, de asemenea izbutit.

Muzica de cameră a avut o pondere considerabilă în economia manifestărilor la care ne referim. Am avut șanse să ascultăm la Oradea două remarcabile cvartete de coarde. Miercuri, 6 octombrie, am urmărit concertul *Cvartetului „Voces"* din Iași, o formație cu un palmares impresionant, alcătuită din instrumentiști de cea mai severă școală și care, împreună, se constituie într-un organism perfect omogenizat cu intenții impecabil sincronizate. În tălmăcirea acestor valoroși muzicieni am savurat versiuni de referință ale unor creații cum sînt *Jocuri* de S. Păutza, *Cvartetul nr. 5* de D. Bughici și admirabil limpezit pînă în cel mai subtile detalii, *Cvartetul în Sol major op.22 nr. 2* de Enescu.

Excelente impresii a lăsat, la rîndul său, și *Cvartetul „Pro camera"* din Cluj-Napoca. *Ildikó Bányai, Grigore Botar, Nicolae Bányai* și *Adalbert Török* abordează cu aceeași dezinvoltură creații de L. Meținanu *(Cvartetul nr. 1)*, Haydn *(Cvartetul nr. 51)* și Bartók *(Cvartetul nr. 5)*, rigoarea muzicală a interpretărilor, disciplina muzicală individuală și de formație evidențiindu-se de la un capăt la altul al programului.

Pe violonistul *Andrei Agoston* și pe pianistul *Ferdinand Weis* îi unește, în pofida diferenței de vîrstă și de experiență concertistică, vocația pentru genul cameral. Muzicieni de cea mai exigentă formație, cei doi instrumentiști clujeni alcătuiesc un cuplu cu multe afinități, interpretările lor întîlnindu-se la înălțimea unei superioare profesionalități, dar și la cea a autenticei vibrații emoționale. Ne-au dovedit-o în *Impresii din copilărie* de Enescu în *Sonata a II-a în La major* de Bach, în *Sonata în sol minor de Schubert*, în *Sonata în Re major* de Beethoven și în *Adagio* de Kodály.

În limitele genului cameral putem considera și concertul à cappella susținut duminică, 10 ctombrie, în frumoasa sală de la Muzeul Țării Crișurilor de către corala *„Camerata Felix"*, concert care, pe lîngă multiple alte calități, o are și pe aceea de a fi colorat, de a fi diversificat șirul momentelor concertante ale „Săptămînii" prin implicarea vocalului. În programul variat și complex al acestei apreciate formații, laureată a ediților II și III ale Festivalului național „Cîntarea României" și a Festivalului coral „C. Porumbescu"-Suceava, 1980, au figurat lucrări de C. Andrei, D. Buciu, A. Bena, Fr. Hubic, T. Jarda, V. Timaru, M. Neagu, J. Brahms, P.I. Ceaikovski, H.L. Hassler, Z. Kodály, O. Lassus, G.P. da Palestrina, H. Purcell, A. Scandelli, V.I. Șebalin.

Printre manifestările de cea mai largă audiență se numără totodată spectacolul de balet *„Enesciana"* realizat de ansamblul Operei Române din Cluj-Napoca și spectacolul cu *Rigoletto* de Verdi al Operei Maghiare din același centru.

Avînd ca pretext sonor muzica din *Poema română* și din *Simfonia a III-a* ale marelui nostru muzician *„Enesciana"*, acest spectacol de ridicată valoare artistică, a adus în fața publicului imagini de reală forță de sugestie, limbajul coregrafic preponderent clasic conceput de *Vasile Solomon* (cel care semnează și regia, dealtfel) ca și scenografia, economicoasă, dar de impecabil bun gust, a lui *Silviu Bogdan* potențînd prin mijloace specifice sensurile muzicii și evidențiind disponibilul artistic al ansamblului de balet, în frunte cu soliștii *Lucia Cristoloveanu, Valeria Gherghel, Dan Sas și Adrian Mureșan.*

Reprezentația cu *Rigoletto* a pus în lumină, o dată în plus, marea dragoste pentru operă a publicului din Oradea. Sala Teatrului, devenită neîncăpătoare vineri, 8 octombrie, a găzduit, prin urmare, un spectacol mult așteptat, bine închegat chiar în condiții de turneu ; o anume economie, poate chiar o notă de cenușiu a scenografiei neimpietînd, în fond, valoarea muzicală a spectacolului. Se cuvine a fi evidențiată în mod special disciplina și suplețea orchestrei, sever controlată de la pupitru de către dirijorul *Háry Béla*, iar în ce-i privește pe protagoniști, am remarcat cu deosebire interpretarea de revelatoare sensibilitate și veridicitate a rolului Rigoletto de către baritonul *Fogel Ladislau.*

În afara concertelor și spectacolelor amintite, la Oradea a fost organizat, în contextul „Săptămînii muzicale", și un foarte instructiv simpozion cu tema : *Aspecte actuale ale activității de culegere și valorificare a cîntecului popular.* Din partea Uniunii Compozitorilor la acest simpozion au participat prin semnificative contribuții compozitorii *Vinicius Grefiens* și *Dan Buciu.*

Avram GEOLDEȘ

IN MEMORIAM

Maria Jeritza

Brno, unde Maria Jeritza s-a născut în 1887, se mai numea acum un veac Brünn, așa cum Jeritza purta încă numele civil de Jedlitzka. O carieră fabuloasă, începută în corul Operei din München și încheiată pe scena Metropolitanului din New York, a făcut din ea o artistă celebră, un fel de etalon pentru aprecierea valorii artiștilor lirici din prima jumătate a acestui veac. Glasul, jocul de scenă, intensitatea comunicării emoției artistice au iscat în public și critici un entuziasm care evoca marile seri

de operă din Italia lui Rossini, Bellini, Donizetti. A fost pare-se, ultima cîntăreață căreia admiratorii i-au deshămat caii de la trăsură ducînd-o în alai, de la teatru la hotel, pe sub platanii Ringului vienez.

Sînt nenumărate episoade emoționante și amuzante relatate de artista însăși din cariera ei. *Sunlight and Song*, memoriile publicate în 1924 la New York, evocă doar în parte un drum marcat de succese neîntrerupte în operele lui Wagner, Verdi, Gounod, Puccini. Maria Jeritza a triumfat deopotrivă în toate, fie ca Tosca, Turandot sau Minnie din *Fiica vestului sălbatic*, fie ca Elsa din *Lohengrin* sau Salomeea din opera omonimă a lui Richard Strauss. Avea un registru uimitor, asemănător cu al Haricleei Darclée, cîntînd cu aceeași ușurință partidele de mezzosporană, cu daruri actoricești excepționale. În biografiile pe care i le-au consacrat autorii vienezi Marcel Prawy și Robert Werba sînt pagini semănînd cu poveștile miraculoase : săli întregi ridicate spontan în picioare, oameni plîngînd de emoție, ploaie de trandafiri la ieșirea pe portița din dos a Operei din Viena, de care Jeritza a rămas atașată prin amintirea de neuitat a succeselor sale unice.

Succesele Mariei Jeritza s-au repetat, firește, aidoma și la Metropolitanul newyorkez. Pentru publicul american ea întruchipa, în urmă cu o jumătate de secol, însăși noțiunea de divă, de primadonă, de vedetă. În spectacolele cîntate peste ocean, accentul cădea mereu și exclusiv doar pe ea, încît și-a pus în umbră partenerii, deși ei se chemau cînd Enrico Caruso, cînd Titta Ruffo. Cu toate că uimea și inspira admirație, stîrnind urale, parcă nu era ca la Viena, unde o seară de operă nu este doar eveniment artistic și monden, ci mai este și o sărbătoare a artei, festin repetat de fiecare dată cu aceeași emoție, un ritual și-un cult oficiate cu deopotrivă dăruire.

De asta s-a simțit Jeritza legată cu arta și cu ființa sa de Viena, metropolă prin excelență a muzicii — chiar după ce strălucirea ei pălise catastrofal în lipsurile și confuzia provocate de primul război mondial. A și contribuit, cu întreaga energie și cu tot talentul ei unic, la restabilirea renumelui de oraș al muzicii pe care capitala Austriei îl pierduse brusc la începutul deceniului al treilea. Cu toate că a fost legată printr-un contract strălucit de Metropolitan, între 1921 și 1932, s-a înapoiat an de an acasă, unde a cîntat serii lungi de spectacole în atmosfera incandescentă a unor triumfuri fără egal.

Maria Jeritza a îmbinat armonios calitățile vocale cu talentul dramatic, încît nu s-a mulțumit să-și cînte doar rolurile, ci le-a și *trăit*, cu o intensitate rar întîlnită pe scenele muzicale. Iată de ce Puccini a compus *Turandot* cu gîndul la ea, de ce Richard Strauss i-a dedicat rolul titular din *Femeia fără umbră*, de ce Korngold a avut-o mereu în față în timp ce scria *Die tote Stadt*, al cărui principal rol feminin l-a cîntat la premiera vieneză.

Admirația și prețuirea compozitorilor au fost, așadar, la fel de mari ca și ale criticilor, odată ce artista menținea continuu spectacolele ei într-o radioasă tensiune. Peste toate aparițiile ei trecea suflul pasionat al muzicii, al dragostei de artă, al respectului față de ea.

După o carieră construită pe dimensiunile gigantismului modern în artă, Maria Jeritza — o admirabilă interpretă, care împletea știința cu emoția, puterea de evocare cu aceea de încîntare, preocupată mereu nu doar de valorile intrinseci ale tonurilor, ci și de expresia ce se obține prin trăirea lor — a căutat să fie utilă artiștilor tineri, pentru care a înființat burse, concursuri, premii, prilejuri neașteptate de afirmare. După ultimul război, ea s-a întors la Viena ca să ajute la reconstruirea Operei de Stat incendiată de bombe. A mobilizat bani și energie, ba a mai și cîntat, în pragul vîrstei de șaizeci de ani, la Volksoper și la Theater an der Wien. Publicul austriac a avut prilejul s-o revadă — de astă dată pentru ultima oară — pe primadona adulată, pe această „Duse a teatrului de operă", care s-a stins la New York în toiul verii '82, avînd peste nouăzeci și cinci de ani și un trecut cu care s-ar mulțumi nu una, ci zeci de cîntărețe de operă dintre cele mai mari.

George SBARCEA

Agendă internațională

● În luna octombrie, nu puține au fost ziarele în care se aduce un ultim omagiu față de doi mari artiști care s-au stins : tenorul *Mario del Monaco* și pianistul *Glenn Gould*. Iată cîteva rînduri din cotidianul vienez KURIER despre primul amintit : „o stea fixă pe firmamentul scenei lirice italiene", „adevăratul Othello al lumii", „un vulcan", „un cîntăreț al posibilităților totale", sînt doar cîteva din superlativele cu care se comentează personalitatea celui „care pe lîngă fundamentul baritonal al glasului său a dispus de o strălucire minunată tenorală și de o forță de expresie de maximă autenticitate și vigoare". În aceeași publicație, Walter Gürtelschmied despre Glenn Gould : „Gould a spart toate normele uzualului, atît cele de interpretare cît și cele privind activitatea concertistică. Sînt mulți cei care au încercat să-l înțeleagă, care l-au adulat, care l-au așezat între mai-marii pianului. Dar cel puțin tot atîția l-au disprețuit, au luat lucrurile în ușor și l-au numit chiar șarlatan. Azi se poate spune că Glenn Gould a fost primul nonconformist între marii pianiști. Și în orice caz, unul care atunci cînd s-a săturat de viața concertistică bîntuită de spiritul mercantil, s-a retras între cei patru pereți ai săi pentru a face numai și numai muzică". Prezent în ultima vreme în viața muzicală doar cu înregistrări pe disc, la radio, prin texte publicate despre muzică, Gould rămîne în memoria multora ca

cel care, dincolo de orice academism sau tradiție, a găsit, de pildă, pentru sonatele lui Mozart „tempi cu totul diferiți", după cum în abordarea multor pagini pianistice a fost „un călător însingurat într-ale genului". Despre același Gould, în LE MONDE, sub semnătura lui Gérard Condé : „un muzician dincolo de orice normă", care a numărat doar 9 ani de carieră în fața publicului (1955—1964) pentru ca apoi, preocupat pînă la obsesie de realizarea unor înregistrări absolut fidele intențiilor sale artistice, să-și consacre timpul sie însuși și microfoanelor.

● În Republica Democrată Germană seria concertelor cu participare internațională, *BEROLINA*, se bucură de o mare aderență de public, fiind de altminteri transmise în direct de Radiodifuziunea germană. Iată ce a declarat *Rolf Krikow*, organizatorul acestora : „În ciclul de concerte organizat și prezentat de mine din anul 1964 încoace, am avut prilejul ca din țara dumneavoastră să aduc în fața melomanilor noștri aproape 90 (!) de artiști care au pus în evidență înaltul nivel al muzicii și culturii din România, mai ales prin prezentarea unor creații românești care — în cazul unor fragmente din operele lirice — au prilejuit un contact cu istoria acestei țări. Poate și datorită unor repetate includeri în programele noastre a Rapsodiilor enesciene, acestea au devenit un bun spiritual și al melomanilor noștri, precum s-a întîmplat și cu lucrările unor compozitori germani la dumneavoastră."

● Premiera „Idomeneo" de la *Metropolitan* New York este comentată de Walter Gürtelschmied în ziarul KURIER sub un titlu care vorbește de la sine : „Plictiseală cultivată". La pupitru s-a aflat reputatul James Levine, despre care cronicarul spune : „Pus în fața unei orchestre care nu e de prim rang, el a apărut complet demitizat ; a lăsat orchestra să cînte fad, cu tempi dezlănțuiți, cu articulări superficiale, totul într-o dinamică nivelatoare... Ca atare succesele sale salzburgheze se datorează mai degrabă filarmonicii din Viena decît artei lui". Regia semnată de Jean Pierre Ponelle este socotită o „copie a montării sale de la Zürich, fără a atinge însă aceeași minuțioasă împletire a muzicii cu acțiunea". Și față de Luciano Pavarotti severul Gürtelschmied are rezerve susținînd că n-ar fi în stil mozartian. Se bucură de elogii integrale doar două artiste : Ileana Cotrubaș (Ilia) și Frederica van Stade (Idamente).

● La *Bienala de la Veneția* — bătălie pentru Xenakis ? Așa reiese din titlul articolului semnat de Jacques Lonchampt în LE MONDE. În Piața San Stefano, sute de melomani s-au luptat cu pompierii care au încercat să-i oprească să intre în catedrala — ce-i drept, deja arhiplină — în care urmau să se asculte lucrări de Xenakis, Cage și York Höller. „Această bienală atrage din ce în ce mai multă lume, fiind unul din puținele locuri care prezintă lucrări și idei de ultimă oră ; în 4 ani s-au prezentat peste 150 de lucrări absolut noi". Tema ediției din acest an — numărul și sunetul — a suscitat atenția nu numai a muzicienilor ci și a multor oameni de știință din diferite țări. Mario Massinie, directorul bienalei, consideră că această întîlnire „a avut darul de a stimula maniera în care se gîndește fenomenul muzical", recunoscînd totodată că „enormul progres tehnic nu are corespondent pe măsură într-o eflorescență decisivă a operelor muzicale... doar cîteva comete străbat cerul întunecat, lăsîndu-ne speranța în mai bine pentru viitor." Lonchampt apreciază că „extraordinarul concert de la San Stefano, plin de strălucire datorită interpretării orchestrei și corurilor Radioteleviziunii din Torino, dirijate de Lothar Zagrosek, justifică optimismul său." (O întrebare : pe cînd și compozitorii români la Bienala de la Veneția ?).

● Sala *Gaveau* din Paris a găzduit un debut despre care Jacques Doucelin notează în LE FIGARO : „Franco Maggio Ormezowski — rețineți bine acest nume, cîndva el va rima cu Piatigorski... A existat un Casals, apoi un Rostropovici... Acum violoncelul poartă numele Ormezowski." (În program : Locatelli, Schubert și Kodaly).

Corina JIVA

● *Antologie discografică* în pregătire în URSS, la Casa de discuri Melodia. Vor fi înregistrate aproape 1000 de discuri, cu lucrări de compozitori ruși și sovietici, clasici ai republicilor federative, îmbrățișînd toate genurile : operă, simfonic, coral, de cameră și muzică populară.
Un grup format din personalități de frunte ale lumii muzicale sovietice elaborează în prezent sumarul acestei adevărate „enciclopedii" a muzicii ruse și sovietice. Editarea ei va fi încheiată în anul 1990.

● În cursul lunilor octombrie — noiembrie, *London Symphony Orchestra* va sărbători de-a lungul a 4 săptămîni muzicale aniversarea a 77 de ani de la nașterea compozitorului englez Michael Tippett. Este una din cele mai mari manifestări muzicale acordate pînă în prezent unui compozitor englez în viață. În prezent, Michael Tippett lucrează la o lucrare corală de 80 minute, intitulată *The Mask of Time (Masca timpului)*.

● În luna iulie a încetat din viață, la 65 de ani, *Kara Karaev*, compozitor sovietic, laureat al Premiilor Lenin și al Premiului de Stat al URSS, membru al Academiei de științe al Republicii Socialiste sovietice Adzerbaijdjene, autor al operei *Patria*, al baletelor *Cele șapte frumoase* și *În calea trăznetului*, a poemului simfonic *Leili și Medjnun*, al *Suitei vietnameze*, al unei *Simfonii* și al unui *Concert pentru vioară*, eminent pedagog și artist care și-a închinat talentul slujirii patriei și poporului său.

S. N.

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Quelques idées pour la table ronde du C.I.M.*

Theodor GRIGORIU

§ 1. Une question, tout à fait justifiée, nous préoccupe : un compositeur contemporain peut-il encore être vraiment objectif devant le phénomène musical, envisagé dans tous ses compartiments, création — mise en valeur — destin, etc., ou bien il ne fait, dans l'interprétation de ce phénomène, que prolonger ses propres pensée et conception artistiques ?

Notre hésitation est générée par la véritable explosion de techniques et de théories concernant l'art de la composition, quelques-unes révélatrices et ouvrant des voies nouvelles, d'autres présentant des vices évidents de logique interne, allant jusqu'à des formes absurdes, aberrantes.

Autrement dit, il n'est pas exclu d'assister, en fait, à des plaidoyers „pro domo", d'où nous puiserons, sans doute, certaines choses nouvelles et intéressantes, bien qu'il soit évident que les schémas et les échafaudages d'arguments ne peuvent persister dans notre mémoire s'ils ne sont soutenus par des oeuvres solides.

Nous ne voulons pas que l'on comprenne de ces affirmations que le compositeur devrait être exclu de certaines décisions concernant le rôle de la musique dans la société, mais, bien au contraire, il doit faire un effort pour saisir avec lucidité la réalité dans laquelle il déploie son activité.

La critique musicale à son tour suit, toujours plus difficilement, la création ; elle arrive avec du retard et ainsi, ses appréciations n'ont plus d'efficacité. L'énergie et la ferveur de la critique se consomment beaucoup plus dans des ouvrages d'historiographie ou de synthèse, d'une assez grande généralité, où l'on exalte souvent les mérites des propres cultures et on en ignore les autres. De même qu'à l'époque des encyclopédistes français, on invoque, comme excuse, les limites de la connaissance humaine, alors que nous disposons à présent des moyens actuels d'information et de contacts rapides.

Le créateur contemporain de musique se trouve ainsi assez isolé, éloigné du public et de la critique, étant, comme on l'a dit en plaisantant „une sorte de dieu solitaire" ou „un sage dont personne n'a besoin".

Cette situation assez inquiétante, que même implique, ne peut être dépassée (et ce n'est pas un paradoxe !) que par les efforts concertés des musiciens du monde entier, quelque subjectifs et quelque concentrés qu'ils soient sur leurs propres problèmes de création.

Mais, revenons au schéma de discussions que le C.I.M. nous propose pour tenter d'aboutir à certaines conclusions.

§ 2. Il est évident qu'on peut toujours apprendre des choses de l'histoire de l'art, et, lorsque nous désirons connaître quelles réactions un certain courant a suscitées, *le dodécaphonisme* nous offre un ample champ de réflexions et de précieuses conclusions. Si nous faisons cette affirmation c'est parce que cette „vague" s'est manifestée sur une étendue de temps assez longue, traversant la deuxième guerre mondiale, il s'est heurteé à diverses mentalités — spécifiques au XX-ème siècle — il est plus proche des générations actuelles et il s'est adressé à un public large, plus avisé, disposant de moyens d'information modernes et d'un esprit critique plus aigu. Il n'est pas nécessaire de remettre en discussion ces réactions ; il y a d'ailleurs sur ce sujet une bibliographie assez vaste.

Je voudrais dire, en très peu de mots, pourquoi je pense qu'il ne faut plus nous arrêter à ce courant, que beaucoup de musiciens contemporains considèrent comme épuisé.

Tout le long de ce siècle, on a aspiré, pour des raisons qui mériteraient d'être analysées, soutenus par une volonté constante, à

* Budapest, octobre 1981

une pensée musicale de type structuraliste, dans l'illusion peut-être d'aboutir au „secret" d'une musique à logique formelle sans failles ou à cause de l'induction de la pensée scientifique qui caractérise notre époque. Cette tendance est loin de s'être épuisée, témoin „la musique formelle" de Xenakis, dont la réflexion logique est impressionnante et qui ouvre peut-être une nouvelle page dans l'histoire de la musique.

Le dodécaphonisme a représenté, dans cette voie, une étape, la *série* qu'il a proposée, à rôle ou à fonction *d'algorithme,* n'est pourtant pas capable de soutenir fermement et impérieusement des structurations complexes. Nous ne nous rendons pas compte si Schönberg a envisagé l'idée de l'algorithme ou s'il en a empiriquement ressenti le besoin ; quoi qu'il en soit, la *série* et toutes ses hypostases (48) ne sont que cela. La pensée (la technique) dodécaphonique n'est pas si novatrice que ses apologistes ont prétendu, la vieille polyphonie hollandaise dont elle se réclame nous semble être plutôt un blason, parce que l'indépendance spectaculaire de même que la superposition des voix représentent plus des rappels graphiques, de mise en page, que d'esprit ; le geste n'y est pas chargé, comme il l'était chez les Hollandais, de la splendide spontanéité, qu'une longue et vivante pratique musicale réussit à capter et à retenir. Les formes musicales, variations de préférence, sont, le plus souvent, tributaires à une pensée caractéristique pour la fin du XIX-e siècle ; quant à l'aspect général, excessivement laborieux et touffu, il revêt d'un air plutôt vétuste que moderne. Webern réalise, il faut le souligner, une décantation, mais il charge certains paramètres de fonctions qu'ils ne peuvent assumer ; tout de même il est plus proche d'une vision novatrice qui a généré le courant post-sériel.

Par la variation rythmique (et agogique) continuelle, certainement l'élément novateur le plus précieux de cette technique, le dodécaphonisme a voulu en fait réaliser une liberté de création à laquelle les compositeurs ont beaucoup rêvé durant les siècles passés, mais la tyrannie du rôle de la *série* — qui est un contour mélodique ne renfermant ni l'incandescence de l'idée, ni la valeur symbolique ou d'un autre ordre, à même d'entraîner la mémoire — pèse, de manière artificielle, sur le déroulement du flux musical. Malheureusement, cette contradiction interne a été perçue assez tard.

Mais le vice fondamental, le plus grave, du dodécaphonisme est l'annulation de *l'ethos,* l'un des éléments, probablement, les plus mystérieux, les plus profonds et les plus ineffables du langage musical, conçu dans le cadre de ce périmètre où nous nous trouvons jusqu'à présent. (Xenakis, animé par le désir de nous révéler quelque chose des mystères cosmiques, que nous devons commencer à „entendre", propose une pensée musicale nouvelle et totalement différente, basée exclusivement sur le rôle de l'intelligence ; dans ce cas, bien sûr, le rôle de l'ethos disparaît, ou, la notion doit être réévaluée). D'ici la sensation d'un langage musical automatique, la similitude fastidieuse de la démarche, chez des compositeurs de zones géographiques éloignées, de générations différentes.

La rigidité de cette „vague" est apparue de façon d'autant plus évidente que, dans l'horizon de notre connaissance musicale, ont pénétré les musiques extra-européennes, une pensée libre de tout préjugé, où les éléments de suggestion sont sélectés et transmis à travers une expérience artistique millénaire. La pensée musicale cultivée a commencé à comprendre qu'elle doit encore longuement réfléchir sur ces modalités de concevoir la musique et bien des compositeurs, tels Roussel, dans le passé, ou Messiaen, plus récemment, ont apporté des contributions d'une valeur exceptionnelle.

La véhémence peu habituelle avec laquelle les adeptes de ce courant ont cherché à l'imposer, ainsi que la réaction des contestataires, a eu quand même certains résultats positifs : aiguiser l'observation critique de même que repenser de manière approfondie les côtés esthétiques et techniques de l'art sonore. Le même Xenakis considère le dodécaphonisme comme un courant historique et, donc, nous devons être d'accord avec lui, malgré tous les vices que nous y signalons.

§ 3. Ceux qui sont enclins à déchiffrer les significations plus profondes de l'art — il en est beaucoup qui, lassés de poursuivre la succession toujours plus rapide des tendances et des courants musicaux des derniers temps — arrivent maintenant à la conviction qu'un aperçu de l'évolution de l'art sonore sur des étendues de temps plus larges, au-delà d'une technique ou d'une autre, s'impose.

On peut parler actuellement d'une maturité de l'observation du phénomène dans l'art de la composition, par la connaissance des musiques extra-européennes déjà mentionnées, qui ont apporté avec elles un intérêt nouveau pour les musiques de type folkloriques, que l'on considérait, à un moment donné, comme périmées. Les musiques hors du circuit de la culture musicale de type européen ont eu aussi le mérite de soumettre à une analyse profonde les éléments permanents de l'art sonore, de même que ce qui est *stable* ou *mobile* dans le psychique et les sentiments humains.

Voilà encore, énoncées brièvement, d'autres conséquences de cette maturité de date récente :

a) l'évolution de l'art sonore se fait beaucoup plus lentement qu'on ne le pense et elle connaît des revirements curieux : le *néoclassicisme* des premières décennies de notre siècle, de même que le récent courant *néoromantique,* parti des Etats-Unis et embrassé tout de suite en Allemagne, ne sont que deux des nombreux exemples qu'on peut en donner.

b) la remise en discussion du rôle majeur de *l'ethos,* rappelé déjà ci-dessus, élément qui nous fait connaître quelque chose de l'expérience artistique millénaire des collectivités humaines, sur les réactions profondes de l'affectivité humaine.

c) l'art sonore, étant basé sur des vibrations et sur un champ de fréquences en perpétuelle mobilité et permanent changement, agit sur les récepteurs d'une manière spécifique, nouvelle pour l'être humain et non seulement pour lui, manière qui doit encore être testée et élucidée. Qu'est-ce qui facilite et qu'est-ce qui empêche le contact et la réception ? Quel est le rôle de la mémoire ou d'autres facteurs du mécanisme fondamental de la réception ? Le psychique humain, comment adhère-t-il aux sons et comment s'en „défend"-il ?

On doit examiner de nouveau tous ces phénomènes à partir soit de „la théorie de l'information esthétique" de Max Bense, soit d'autres nouvelles recherches esthétiques et psychologiques.

d) Certains musiciens à riche expérience expriment des opinions justifiées et ils affirment que la musique classique aurait connu infiniment plus de secrets que celle contemporaine au sujet de la relation *créateur-récepteur,* secrets qui se sont perdus et qu'on devrait redécouvrir, si cela est encore possible. A un autre pôle, on peut remarquer le puissant effet sur les récepteurs de l'art populaire et la façon dont il est repoussé quand il est impur, etc., etc.

e) le développement des méthodes nouvelles de production du son, par des moyens électroniques, mènera aussi à une technique nouvelle, à une stratégie nouvelle des déroulements sonores, à une technique de composition adéquate, selon le principe que *les matériaux nouveaux entraînent des formes nouvelles.* Ce fait, bien qu'il se laisse encore attendre, enrichira sans doute la pensée musicale avec des éléments de substance et non seulement de coloration.

§ 4. En souhaitant, et je pense qu'en ceci nous sommes unanimes, une amélioration du rôle des nouvelles créations musicales dans la vie sociale, nous enregistrerions comme nécessaire, et c'est aussi en guise de conclusion que je dis cela :

a) que le côté technique, comme partie visible, analysable, devienne moins obsédant et qu'on remette en discussion des problèmes de substance, de contenu, de message, d'ethos, etc.

b) le compositeur aussi bien que le musicologue doivent être conscients de l'alternative entre un art hédoniste, adressé à des cercles restreints et un art où sont engagées des idées majeures, un véritable combat pour la survivance de l'espèce humaine sur notre planète. Beethoven, en écrivant la IX-ème Symphonie, pressentait certainement ce chemin !

c) Le C.I.M. peut jouer un rôle positif en organisant des rencontres et des débats systématiques sur ces sujets ; la présente Table Ronde représente, dans cet esprit, un moment précieux.

(en français par Teodora Lupaş)

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA — Nr. 12, 48 p. București — Decembrie — 1982

Redacția : București, str. Poiana narciselor nr. 6, sector 6
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 11226, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații), COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. „Informația" — c. 2679

42.416

Preț lei 15